MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 877 3

Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte

Band 4.

Von

Prof. Hermann Ritter

Verlag von
Max Schmitz
Leipzig-R.

Gemälde von Raphael Sanzio.

ALLGEMEINE ILLUSTRIERTE ENCYKLOPÄDIE DER MUSIKGESCHICHTE

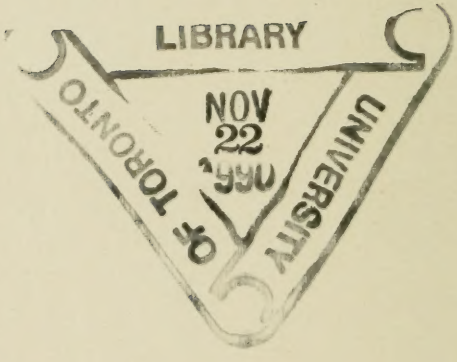
VON

PROF. HERMANN RITTER
DOCENT DER MUSIKGESCHICHTE AN DER
KÖNIGLICHEN MUSIKSCHULE IN WÜRZBURG

VIERTER BAND

VERLAGSBUCHHANDLUNG VON MAX SCHMITZ IN
LEIPZIG-R.

Alle Rechte vorbehalten.



Druck von Otto Regel, Leipzig-N.

Inhalt des IV. Bandes.

Die Musikentwicklung auf dem Boden von Deutschland, hervorgerufen durch die Umwälzung innerhalb der christlichen Kirche (Reformation) bis zu J. S. Bach. (16., 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts) 1

Deutschlands Klassiker der Tonkunst (18. und erstes Viertel des 19. Jahrhunderts).

Johann Sebastian Bach 59
Georg Friedrich Händel 89
Christoph Willibald v. Gluck 98
Joseph Haydn 123
Wolfgang Amadeus Mozart 132
Ludwig van Beethoven 146

Anhang.

a) Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts 179
b) Namhafte Musiker der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Theoretiker, Komponisten und Instrumentalisten) 181

Bibliographie 209

Die Musikentwicklung des 16., 17. und 18. Jahrhunderts auf dem Boden von Deutschland.

Die Musikentwicklung im Reformationszeitalter in Deutschland.

Wie in Bezug auf Litteratur das Mittelalter in der Legende lebte, deren Grundstock die altchristlichen Romane bilden, die wiederum in dem antiken Romane mit ihrer Welt des Wunderbaren, voller guter und böser Geister, wurzeln, so gründet seine Musik auf die gregorianischen Tonreihen und Tonformen; sie waren, so lange die Kirche ausschliefsliche Herrschaft in Leben und Kunst ausübte, das Alpha und Omega der musikalischen Ausübung.

Mit neuen Weltanschauungen, wie sie die Renaissancezeit brachte, entstanden neue Lebensanschauungen, aus denen sich nach und nach neue Kunstanschauungen entwickelten. Renaissance und Reformation stiefsen vieles in Leben und Kunst um, was früher als unumstöfslich gegolten hatte. So ist neben der historischen Kritik und der wissenschaftlichen Forschung die Veränderung im Kunstgeschmacke ein Kind des Humanismus und der Reformation. Wir sehen das individuelle Empfindungsleben, das innere Seelenleben des Einzelnen sich der für Viele geltenden Kunstschablone entgegenstellen, wie die Macht der Persönlichkeit an die Stelle eines blind waltenden Geschickes tritt. — Bis zur Reformationszeit war in Deutschland die Kirchenmusik nicht nur beeinflufst von den Italienern, sondern es war der strenge römisch-katholische Kirchenstil der herrschende. Auf aufserkirchlichem Gebiete bestand in der Musik das Volkslied und der Meistersang, eine in den Anfängen sich befindende Instrumentalmusik von geringer Bedeutung, sowie das Treiben der fahrenden Sänger und zünftigen Musikanten.

Welcher Hauptunterschied besteht zwischen der Musik der römisch-katholischen Kirche und der protestantischen Kirchenmusik, wie sie durch Martin Luthers Bestreben aufkam?

Bildete in der römisch-katholischen Kirche der gregorianische Gesang — der lateinische Kunst- und Priestergesang — den Hauptbestandteil, das integrierende Element der Kirchenmusik, so gipfelte die protestantische Kirchenmusik im Volks- und Gemeindegesange auf Grundlage der Volksliedmelodie in deutscher Sprache.

Wem kommt das Hauptverdienst zu, deutsche Sprache und deutschen Liedgesang in der christlichen Kirche Eingang verschafft zu haben?

Martin Luther, geb. am 10. November 1483 in Eisleben, gest. am 18. Februar 1546 daselbst, begraben in Wittenberg unter der Kanzel der Schlofskirche; dieser verlangte, dafs die Gemeinde selbst singe und zwar deutsch, überhaupt in der Muttersprache. Luther, durch den nach und nach die Kirchenmusik in deutscher Sprache die Herrschaft gewann, wurde in seiner Reformation der Kirchenverfassung und des Gottesdienstes durch die Begründung eines eigentlichen Gemeindegesanges zum Stifter des evangelischen Kirchengesanges, der in Joh. Seb. Bach die höchste Vollendung erhielt. (Siehe Martin Luthers »Die evangelische Mess teutsch«. In dieser Schrift giebt der Reformator Hinweise auf bekannte Volksliedermelodien, wie z. B. »Wach auf, meines Herzens Schöne«, »Rosina, wo war dein' Gestalt«, »Es geht ein frischer Sommer daher«, auf welche Lieder oder »Choräle«, die der neuen Religionsanschauung entsprachen, gesungen werden sollten. Dafs dem Volke diese Neuerung, der allgemeinen Verständlichkeit wegen, sehr genehm kam, beweist der Umstand, dafs auch auf dem Boden der katholischen Kirche 1537 in Leipzig von Michael Vehe ein Gesangbuch mit Melodien von W. Heintz und Joh. Hofmann herausgegeben wurde.)

Wie nun Martin Luther über die Musik und ihren sittlichen Wert dachte, spricht er in folgenden Worten aus: »Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder, sanftmütiger, sittlicher und vernünftiger macht.

Ferner bemerkt der Reformator Luther über den Nutzen der Musik für das Leben:

»Musicam habe ich allzeit lieb gehabt, wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu allem geschickt. Man mufs Musicam von Not wegen in Schulen behalten. Ein Schulmeister mufs singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und geübt... Wer die Musicam verachtet, wie denn alle Schwärmer thun, mit denen bin ich nicht zufrieden; denn die Musik ist eine Gabe und ein Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich, man vergisset dabei alles Zornes, Unkeuschheit, Hoffahrt und andere Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Locum und die höchste Ehre . . . nichts auf Erden kräftiger ist, die Traurigen fröhlich, die Fröhlichen traurig, die Verzagten herzhaft zu machen, die Hoffährtigen zur Demut zu reizen, die hitzige und übermäfsige Liebe zu stillen und zu dämpfen, den Neid und den Hafs zu mindern, und wer kann alle Bewegung des menschlichen Herzens, welche die Leute regieren und entweder zu Tugend oder zu Laster reizen und treiben, erzählen? . . . Darum will ich jedermann und sonderlich jungen Leuten diese Kunst befehlen und sie hiermit ermahnet haben, dafs sie ihnen diese köstliche, nützliche und fröhliche Kreatur Gottes teuer, lieb und wert sein lassen, durch welche Erkenntnis und fleifsige Übung sie zu Zeiten böse Gedanken vertreiben und auch böse Gesellschaft und andere Untugend vermeiden können.«

Wie wir sehen, räumte Luther der Musik eine hohe Stellung im Leben sowie im religiösen Kultus ein und er war der erste, der die Forderung aussprach, dafs ein Volk in seiner ihm eigenen Sprache seinem Gotte singen müsse. Martin Luthers gedankenvolle und sinnreiche Kernsprüche über die von ihm so hochgehaltene Kunst der Musik sind mehrfach gesammelt und angewendet worden. Viele derselben finden sich in seinen »Tischreden« vor. Ebenso ist sein Gedicht »Fraw Musica«, das Johann Walther in seinem 1538 in Wittenberg erschienenen »Lob und Preifs der löblichen Kunst Musica« zuerst mitteilte, in weiteren Kreisen bekannt. Wenig verbreitet aber ist ein lateinischer Brief, den er an den »Musicus intonator« des Herzogs Wilhelm von Bayern, den berühmten Komponisten Ludwig Senfl nach München schrieb. Luthers Brief lautet:

»Gnade und Frieden in Christo! Obgleich mein Name so verhafst ist, dafs ich fürchten mufs, Du, liebster Ludwig, wirst meinen Brief nicht sicher genug erhalten und lesen, so wird doch diese Befürchtung durch meine Liebe zur Musik besiegt, womit ich Dich von

unserem Gott beschenkt und geschmückt weifs. Eben diese Liebe läfst mich auch hoffen, es werde Dir keine Gefahr bringen, dafs ich an Dich schreibe. Wer würde denn auch, und wäre es bei den Türken, Nachteil davon haben, dafs einer die Kunst liebt und die Künstler lobt! Lobe ich doch auch recht kräftig selbst Deine bayrischen Herzöge, so abhold sie mir sind und verehre sie vor vielen, eben weil sie die Musik so hochhalten und fördern. Es ist gar kein Zweifel, dafs viele Keime schöner Tugenden in den Herzen liegen, welche von der Musik gerührt werden. Die davon unbewegt bleiben, scheinen mir den Klötzen und Steinen am ähnlichsten. Und ich urteile gradeaus, bedenke mich auch nicht zu behaupten, dafs nach der Theologie keine Kunst der Musik gleichzustellen sei, weil sie allein nach der Theologie das wirket, was sonst nur diese wirkt, nämlich Seelenruhe und heitern Sinn, zum offenbaren Beweis, dafs der Teufel, der Urheber trauriger Sorgen und ängstender Kümmernis, vor dem Klang der Musik eben so fliehet, wie vor dem Wort Gottes. Darum haben ja auch die heiligen Propheten sich keiner Kunst so bedient, als der Musik, indem sie ihre Theologie nicht in Geometrie, nicht in Arithmetik, nicht in Astronomie, sondern in Musik brachten, so dafs sie Theologie und Musik aufs engste verbanden, und die Wahrheit in Psalmen und Gesängen aussagten.

Aber was lobe ich jetzt die Musik? Was versuche ich auf so kleinen Blättchen solch eine grofse Sache zu schildern oder vielmehr zu entstellen? Indes das Herz ist mir so voll und schwillt über, weil sie mich so sehr oft erquicket und von grofsen Lasten befreit hat.

Ich komme nun auf Dich zurück und bitte, wenn Du eine Abschrift von dem Liede hast »In guten Frieden u. s. w.«, so lafs sie mir abschreiben und zukommen. Die Melodie davon hat mich von kleinauf entzückt, und thut's jetzt um so mehr, da ich nun auch den Text verstehe. Zu mehreren Stimmen ausgeführt, kenne ich das Lied noch gar nicht. Ich will Dir aber hiemit nicht zumuten, es so zu komponieren, sondern ich setze voraus, dafs man es schon sonst so ausgeführt hat. Ich glaube wirklich, ich sterbe bald. Die Welt hasset mich und mag mich nicht mehr dulden, und mich wiederum ekelt die Welt an. So nehme denn der gute und getreue Hirt meinen Geist auf. Eben dabei ist mir jenes Liedlein wieder eingefallen, und darum wünschte ich es ordentlich ausgesetzt zu hören. Solltest Du es nicht besitzen, auch nicht kennen, so habe ich's Dir hier auf Noten gesetzt. Sterbe ich, so magst Du's zu meiner Bestattung ausarbeiten. Der Herr Jesus sei mit Dir in Ewigkeit. Amen. Entschuldige meine Schwachheit und Weitschweifigkeit. Grüfse mir Dein ganzes Musikchor mit Respekt.« Koburg, den 4. Oktober 1530.

Welcher bedeutsame Faktor der Musik trat dadurch, dafs die Gemeinde selbst singen sollte, im Gottesdienste der protestantischen Kirche ganz besonders hervor?

Die Melodie oder Monodie, wie sie schliefslich im Choral der protestantischen Kirche uns entgegentritt. So sehen

No. 1. Luther im Kreise seiner Familie.

Nach dem Gemälde von Gustav Spangenberg.

wir also schon in Deutschland früher wie in Italien, wo um 1600 Giulio Caccini und Vincenzo Galilei den Einzelgesang oder die Monodie in ihr Recht einsetzten, das Bedürfnis nach Einzelmelodie entstehen. (Es steht fest, dafs schon in der katholischen Kirche bei Bittgängen und Wallfahrten, sowie in einem Osterspiele des 13. Jahrhunderts geistliche Lieder in deutscher Sprache gesungen wurden. Wie die böhmischen Brüdergemeinden und die Anhänger Wiclifs in England ihre geistlichen Lieder in der Sprache ihres Landes sangen, so versuchte man dieses im Mittelalter bereits in Deutschland, ohne dafs es jedoch eine durchgreifende Folge für den Kultus hatte. [Siehe nach dieser Richtung hin die Bestrebungen von Gerhard Zerbolt — Gerhard von Zütphen — im 14. Jahrh., sowie die von Johannes dem Mönch von Salzburg. Auch bilden die vielen Marienlieder und die geistlichen Lieder der frühen Meistersinger hierfür genügende Beweise.])

Es ist wohl zu begreifen, dafs die Umwandlung des lateinischen Kirchengesanges in den deutschen nicht plötzlich geschehen konnte. In der 1523 von Luther erschienenen Schrift »Von Ordnung des Gottesdienstes« sagt er noch: »Die Gesänge in den Sonntagsmessen und Vespern lasse man bleiben, denn sie sind fast gut und aus der Schrift gezogen«. Die von Luther ebenfalls 1523 herausgegebene Schrift »Formula missae et communionis« (deutsch von Paul Speratus), (Dr. Paul Speratus [geb. 1484] ist ein Freund Luthers und Dichter der Lieder »Es ist das Heil uns kommen her«, »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ«, »Vater unser im Himmelreich« u. a. m. gewesen) zeigt noch die frühere Ordnung des katholischen Gottesdienstes. (Introitus, Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei u. s. w.) Auch noch im Jahre 1524, als mit Erlaubnis des Kurfürsten in der Pfarrkirche von Wittenberg zum erstenmale der Gottesdienst in deutscher Sprache abgehalten und gesungen wurde, sagt Luther in seiner Schrift »Die deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes«: »Mit den Festen als Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Michaelis, Purificationis und dergl. mufs es gehen wie biszher, lateinisch, bisz man teutsch Gesang genug dazu hat«. Luther selbst übersetzte folgende ältere lateinische Gesänge: »Veni creator

(Komm' Gott, Schöpfer, heiliger Geist), »Veni redemptor gentium« (Nun komm' der Heiden Heiland), »Media vita in morte sumus« (Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen), »A solis ortus« (Christum wir sollen loben schon), »Te Deum laudamus« (Herr Gott, dich loben wir), »Jesus Christus nostra salus« (Jesus Christus unser Heiland), »Da pacem« (Verleih' uns Frieden), »O lux beata trinitas« (Der du bist drei in Einigkeit), »Hostis Herodes« (Was fürchtest du, Feind Herodes?)

In den Jahren 1524—1545 entstanden folgende Choraldichtungen durch Luther: »Nun freut euch, liebe Christeng'mein« (1523), »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«, »Es spricht der Unweisen Mund wohl«, »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir«, »Es woll' uns Gott genädig sein«, »Gott sei gelobet und gebenedeyt«, »Gelobet seist du, Jesus Christ«, »Jesus Christus unser Heiland«, »Wohl dem, der in Gottes Furcht«, »Christ lag in Todesbanden«, »Komm', heiliger Geist, Herre Gott«, »Ein neues Lied wir heben an«, »Wir glauben all' an einen Gott«, »Gott der Vater wohn' uns bei«, »Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin«, »Mensch, willst du leben seliglich«, »Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit«, »Nun bitten wir den heil'gen Geist« (1524), »Jesaia dem Propheten das geschah« (1526), »Ein' feste Burg ist unser Gott« (1529), »Sie ist mir lieb, die werte Magd«, »Vom Himmel hoch da komm' ich her« (1535), »Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort« (1542), »Christ, unser Herr, zum Jordan kam«, »Vom Himmel kam der Engel Schar« (1543). (Siehe Valentin Babsts Gesangbuch vom Jahre 1545, welches schon 129 Choräle mit 98 Melodien aufweist.)

Von hier an nahm das protestantische Gemeindelied oder der Choral seinen Fortgang, Viele arbeiteten mit Freuden daran, den Kirchenliederschatz zu vermehren, indem man bekannten und beliebten Volksweisen kirchliche Texte unterlegte. Vom gröfsten deutschen Tonmeister des 16. Jahrhunderts, Heinrich Isaak, ging die Melodie zu seinem »Innsbruck, ich mufs dich lassen« auf die beiden geistlichen Lieder »O Welt, ich mufs dich lassen« und auf »Nun ruhen alle Wälder« über. (Heinrich Isaak ist wahrscheinlich in Böhmen geboren, weilte 1480—1492 in Florenz, und zwar als Geschäftsträger Maximilian I. Später wurde er in Wien unter diesem Kaiser als Symphonista regius [etwa Kgl. Hofkomponist] angestellt und starb 1518. Aufser seinem grofsen Offizienwerke, seinen

Messen und Motetten, schrieb er italienische Madrigale und deutsche weltliche Lieder, von denen »Innsbruck, ich mufs dich lassen« und »Es hat ein Bau'r ein Töchterlein« die bekanntesten geworden sind.) Wie sehr das Volkslied dem Choral dienstbar gemacht wurde, zeigt »Ein schlesisch Sangbüchlein« von Valentin Triller von Gora. Andere Beispiele sind: »Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn« wird nach der Melodie von »Was wöll'n wir aber heben an« gesungen. »Lobt Gott, ihr frommen Christen« wurde in Bruder Veits Ton, »Ach Gott im höchsten Thron, du liebster Vater mein« auf die Melodie »Der Schüttensam, der hatt' ein Knecht« gesungen. »Ach Gott im höchsten Thron, schau auf die Menschen Kind« auf »Nun schürz' dich, Gretlein, schürz' dich«, »Den liebsten Herren, den ich han«, auf »Den liebsten Buhlen, den ich han«, »Es hat ein mensch gotts Huld verloren« auf »Es hat ein man sein wip verlorn« u. s. f.

Es ist zu bemerken, dafs anfangs der protestantische Choral noch in Fesseln und Banden des mehrstimmigen Kontrapunktes lag; die eigentliche Choralmelodie lag, gleich wie der Cantus firmus, in einer Mittelstimme.

Wie heifsen die speciellen Mitarbeiter Luthers auf dem Gebiete des protestantischen Chorales?

Johannes Walther, Ehre Rupff und Ludwig Senfl. — J. Walthers Tonsätze für die evangelische Kirche erschienen in den Jahren 1524, 1537, 1544 und 1551 in Form eines Gesangbuches. L. Senfls Choralsätze wurden 1534 herausgegeben. Beide Männer schrieben jedoch noch in der von den Niederländern begründeten kontrapunktischen Schreibweise, bei welcher der Cantus firmus in der Mittelstimme lag. Ihnen eiferten in dieser Art der Darstellung viele Tonkünstler nach. Obwohl man sich für den evangelischen Gemeindegesang einer einfachen harmonischen Schreibweise befleifsigte, so that doch Dr. Lucas Osiander, Kgl. württembergischer Hofprediger, den ersten Schritt für die Herstellung eines wirklichen Gemeindegesanges, indem er die Melodie in die Oberstimme legte. Hierdurch erst erhielt das Gemeindelied oder der Choral die Gestalt, wie sie wohl Luther und seinen Mitarbeitern vorgeschwebt haben mag. Osiander gab im Jahre 1568 sein Liederbuch unter folgendem Titel

heraus: »Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf kontrapunktische Weise also gesetzet, dafs eine gantze christliche Gemeine durchaus mitsingen kann«.

Welches sind die Hauptdaten aus J. Walthers Leben und Schaffen?

Johannes Walther, geb. 1496 in einem Dorfe bei Cola (Kahla) in Thüringen, gest. 1570 in Torgau, war um 1524 Bassist in der unter Ehre Rupff in Torgau stehenden Schlofskantorei in Torgau. Mit Rupff wurde Walther im Jahre 1524 von Luther nach Wittenberg berufen, um die Liturgie des evangelischen Gottesdienstes mit feststellen zu helfen. Walther selbst verweilte drei Wochen im Hause Luthers, während welcher Zeit das »Geystliche Gesangk Büchleyn« entstand. Nach dem Tode Rupffs (1525) wurde Walther in Torgau dessen Nachfolger unter dem Titel »Churfürstlicher von Sachsen Sengermeister«. Nachdem Kurfürst Johann der Beständige die Kantorei im Jahre 1530 auflöste (Luther äufserte sich über diese Aufhebung in folgenden Worten: »Etliche von Adel und Scharrhausen meinen, sie haben meinem gnädigsten Herrn 3000 Gulden an der Musica erspart, indefs verthut man unnütz 30000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den grofsen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun«), bildete sich in Torgau von dortigen Bürgern die »Torgauer Kantoreigesellschaft«, der Walther vorstand, und welcher der Kurfürst 100 Gulden jährliche Beihilfe bewilligte. Von 1547 bis 1554 wirkte Walther als Kapellmeister des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Dresden. Diese Sängerkapelle, die Walther organisierte, trat am 8. Oktober 1548 zum erstenmale an die Öffentlichkeit. 1554 kehrte Walther nach Torgau zurück, wo er 1570 starb. Walther ist Komponist von Hymnen, Motetten und Orgelstücken. Vor allem ist Walther aber der Schöpfer des ersten protestantischen Gesangbuches, das allerdings mehrstimmig gesetzt war und 1524, sodann 1525 unter dem Titel: »Geystlich Gesangbüchleyn Erstlich zu Wittenberg vnd volgend durch Peter schöffern getruckt im jar MDXXV« erschien. Weitere Auflagen erlebte dasselbe noch 1537, 1544 und 1551. Von Walther sind noch bemerkens-

wert die mehrstimmigen Bearbeitungen von »Herzlich thut mich freuen« und »Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort«.

Welches sind die Hauptdaten aus L. Senfls Leben und Schaffen?

Ludwig Senfl wurde 1492 in Basel-Augst bei Basel geboren und ward Chorknabe der kaiserlichen Kapelle in Wien. Seine musikalische Ausbildung erhielt er durch den berühmten Tondichter Heinrich Isaak, der seinerseits Schüler von Josquin des Près war. Auf den Tod Maximilian I. (1519) komponierte Senfl eine Kantate, deren Schlufs »Maximilianus requiescat in pace« in ihrer schlichten Grofsartigkeit noch heute beachtenswert erscheint. Im Jahre 1526 finden wir den durch seine Kompositionen bereits berühmt gewordenen Tondichter als Kapellmeister in München, wo er herrliche Werke schuf, die ihm besonders die Gunst des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, der selbst ein tüchtiger Kenner musikalischer Kunst war, eintrugen. Für die damalige Zeit sehr kostbare Geschenke (einmal »zweiundzwantzigk Ellen preifsischen Tamast«, ein andres Mal einen goldenen Pokal u. s. w.) erhielt Senfl vom Markgrafen Albrecht und erwiderte diese Geschenke durch Dedikationen seiner musikalischen Schöpfungen. Über sein Todesjahr ist nichts Bestimmtes bekannt, wahrscheinlich starb Senfl 1555 oder 1556 in München. Senfl, der als Katholik viel für die katholische Kirche schrieb, wie mehrstimmige Lieder, Motetten, Magnifikate, Psalmen, Messen, Intraden, Sequenzen und Kirchenmusiken auf hohe Feste, war als Mitarbeiter Luthers von Bedeutung, wie dies der bereits früher angeführte Brief Luthers an den Tondichter beweist. Ambros stellt Senfl Mozart an die Seite und wenn auch heute wenig Gelegenheit vorhanden ist, Senfls gröfsere Kompositionen zu hören, so erbauen doch noch in unseren Tagen die von ihm komponierten kontrapunktisch behandelten Volkslieder und wundervollen Choräle der protestantischen Kirche »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«, »Durch Adams Fall« und »Jesus Christus unser Heiland« mit ihren empfindungsvollen, tiefinnerlichen Melodien die Herzen der Andächtigen. Die kontrapunktische Behandlungsart der Choräle ist bei Senfl anfangs noch so, dafs wir der eigentlichen Choralmelodie noch zwei selbst-

ständige entgegengesetzt finden, nach und nach gewinnt bei ihm die Hauptmelodie die Oberhand, sodafs das Tonstück gleichsam durch dieselbe bestimmt wird und das war es, was Luther an ihm schätzte. (Siehe in dieser Hinsicht Senfls Bearbeitung von »Christ ist erstanden«, welches noch in alter kontrapunktischer Weise geschrieben ist, sowie in Otts »121 newe lieder«, »Ewiger Gott, auf des Gebot«.)

Wer ergriff die neue Art der Komposition des geistlichen Liedes, wie es Lucas Osiander darbot?

Johannes Eccard (1553—1611 oder 1613); derselbe, von dem später noch die Rede sein soll, machte die Melodie zur Hauptsache, wie es der Gemeindegesang verlangte und ordnete die übrigen Stimmen, so kunstvoll dieselben auch geführt sein mochten, der Hauptmelodie unter. Das Resultat dieser Bestrebungen waren die im Jahre 1598 erschienenen »Preufsischen Festlieder durchs ganze Jahr mit fünf, sechs bis acht Stimmen in zwei Teilen«.

Wie heifsen die drei Tonkünstler, welche für den evangelischen Kirchengesang unter dem Einflusse Italiens schufen?

Leo Hafsler, Heinrich Schütz und Michael Praetorius. (Alle Bestrebungen der Musiker auf dem Felde des evangelischen Kirchengesanges von Luther an erhielten ihren höchsten und schönsten Abschlufs durch J. S. Bachs Matthäuspassion, welche 1729 in der Thomaskirche in Leipzig zum erstenmale aufgeführt wurde.)

Wo sind die Quellen für den deutschen Kirchen- und Gemeindegesang zu suchen?

1. Der deutsche Kirchen- und Gemeindegesang nahm seine Lieder aus dem alten lateinischen Liederschatze, aus den Hymnen und Sequenzen. — Luther selbst verdeutschte meist solche Lieder, die ihrem Strophenbau nach sich bereits der Liedform näherten. Siehe in Walthers Gesangbuch (1524) und im Breslauer Gesangbuch (1525) »Veni redemptor gentium« des Ambrosius aus dem 4. Jahrhundert von Luther übertragen als »Nun komm' der Heiden Heiland«, »A solis ortus cardine« des Caelius Sedulius aus dem 5. Jahrhundert von Luther verdeutscht in »Christum wir sollen loben schon« u. s. w.

2. In dem vorprotestantischen deutschen geistlichen Gesange; denn aus diesem schöpfte Luther viele Gesänge für seine Kirche. Schon im 9. Jahrhundert gab es deutsche geistliche Lieder. Aus dem 12. Jahrhundert sind uns verschiedene religiöse Volksgesänge aufbewahrt, und das 13. Jahrhundert weist eine Menge Marienlieder auf. Im 13. Jahrhundert war bei Bittgängen, Wallfahrten, Privatandachten, Fahrten der Geifselbrüder, Heiligenfesten, Kirchweihen bereits deutscher Gesang üblich in katholischen Landen, und aus diesem Grunde darf Luther auch nicht ausschliefslich als eigentlicher Schöpfer des deutschen Kirchenliedes angesehen werden. Luther verlangte, dafs das Volk Gott in seiner Muttersprache anreden solle.

3. Als dritte Quelle für den evangelischen Gemeindegesang mufs das deutsche Volkslied selbst angesehen werden, d. h. der weltliche Volksgesang. Z. B. wurde die Melodie von »O Welt, ich mufs dich lassen«, welche auch für den Choral »Nun ruhen alle Wälder« galt, von »Innsbruck, ich mufs dich lassen« genommen. Die Melodie »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« von »Wie schön leuchten die Äuglein der Zarten und Schönen mein«; ferner »Von Gott will ich nicht lassen« erhielt die Melodie von »Ich ging einmal spazieren« u. s. w.

Welcher Art ist in kurzer Übersicht die Entwicklung des protestantischen Kirchengesanges im 16. Jahrhundert?

1. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Erste Periode des deutsch-protestantischen Kirchengesanges.)

Thätigen Anteil hatten zunächst, wie wir sahen, Johannes Walther, Ehre Rupff und L. Senfl. Sodann:

Heinrich Fink, wie uns die von ihm in der Formschneiderschen Sammlung enthaltenen sechs geistlichen Lieder zeigen. (Hieronymus Formschneider gab im Jahre 1537 eine Sammlung von Liedern unter folgendem Titel heraus: »Schöne auserlesene Lieder des hoch berümpten Heinrici Finckens sampt andern newen liedern, von fürnemsten dieser kunst gesetzt lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich vor nie in druck ausgegangen.) »Christ ist erstanden« (fünfstimmig), »In Gottes nam so faren wir«,

(vierstimmig) und »Freu' dich, du werte Christenheit«, bei welchem die Choralmelodie im Tenor liegt.

Arnold von Bruck, von dem in Hieronymus Formschneiders Sammlung neben elf weltlichen, neun geistliche Lieder enthalten sind. A. von Bruck war katholischer Domherr und hat als tüchtiger Tonsetzer Luthers »Mitten wir im Leben sind«, »Gott der Vater wohn' uns bei«, sowie »Komm', heil'ger Geist« mehrstimmig, und zwar so, dafs die Choralmelodie im Tenor liegt, bearbeitet. Andere deutsch-religiöse Lieder für Chor von ihm sind: das sechsstimmige Kirchenlied »Ach du armer Judas«, »Herr, wer wird wohnen in deiner Hütte«, sowie »Alls von Gott, glück und not«.

Georg Rhaw (Rhau), Tonsetzer, Schriftsteller, Buch- und Notendrucker, geb. 1488 in Eisfeld (Franken), gest. 1548 in Wittenberg, wo er, nachdem er in Leipzig als Thomaskantor gewirkt hatte, als Buchdrucker lebte. Von Rhaw sind in Leipzig eine zwölfstimmige Messe, sowie ein Tedeum geschrieben und aufgeführt worden.

Aus seiner Offizin gingen hervor:

a) »Harmoniae selectae«, 1538. (Ein Sammelwerk, enthaltend zwei Passionen von Obrecht und Galliculus, Gesänge von Walther, Senfl, Heinr. Isaak, Benedikt Ducis, Cellarius, Eckel, Thomas Stoltzer, Lamentius Lemblin (Lämmlein). Melanchthon, der ein Freund Rhaws war, hatte diese Sammlung mit einer Vorrede versehen.

b) Zwei Auflagen von Joh. Walthers geistlichen Gesangbüchlein.

c) Georg Rhaws »Enchiridion musices ex variis musicorum«. Leipzig, 1518. 2. Auflage 1520.

d) Georg Rhaws »Enchiridion musicae mensuralis«. Leipzig, 1520. 2. Auflage 1538.

e) »Libellus de compositione cantus« von Joh. Galliculus.

f) Martin Agricolas Schriften »Musica instrumentalis«, 1529 zu Wittenberg gedruckt, 1532, 1542 und 1545 neu aufgelegt.

g) 123 Gesänge für die gemeinen Schulen, 1544. In dieser Sammlung befinden sich Tonsätze von fast allen Komponisten, die für die protestantische Kirche schufen. Der

Titel dieses wichtigen Werkes lautet eigentlich: »Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII mit vier und fünff Stimmen für die gemeinen Schulen«, 1544, und enthält Lieder von: Balthasar Resinarius (geb. am Ende des 15. Jahrhunderts in Jessen, war als junger Mann Mitglied der Kapelle Maximilian I. unter Isaak in Wien), Arnold von Bruck, Benedikt Ducis (gebürtig aus Ulm, war einer der besten Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, der aufser den Tonsätzen für die protestantische Kirche drei- und vierstimmige Tonsätze zu Oden von Horaz [1539] schrieb). Sodann von Lupus Hellingk, Ludwig Senfl, Sixtus Dietrich, Stephan Mahu, Martin Agricola, Johann Stahl, Thomas Stoltzer, Virgilius Haugk, Johannes Weinmann, Wolf Heintz, Georg Vogelhuber, Georg Forster und Huldrich Breitel. Sie alle waren Liederkomponisten für die protestantische Kirche.

Hervorzuheben ist noch die sogenannte »Augsburgische Liedersammlung« vom Jahre 1540; dieselbe enthält 39 drei- bis achtstimmige Tonsätze, von denen 30 Johann Kugelmann (Kapellmeister des Herzogs Albrecht von Brandenburg) als Autor haben. Die Melodien zu »Nun lob' mein Seel' den Herren« und »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« finden sich zuerst bei Kugelmann. Dies ist der Grund, weshalb sie ihm auch häufig zugeschrieben werden; jedoch ist nach Tucher [evangel. Kirchengesang II, 384] Nicolaus Decius sowohl Dichter des Liedes, als auch Erfinder der Melodie zu »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«, die ihre Quelle in dem »Et in terra« aus einem alten Gloria paschali haben soll.

Aus dem Kirchengesangbuche der mährischen und böhmischen Brüdergemeinden sind viele Melodien von deutschen Komponisten des 16. Jahrhunderts mehrstimmig bearbeitet worden, gleichwie die böhmischen Brüder wiederum Melodien aus der protestantischen Kirche entlehnten. (Auch die Melodien zu den Chorälen der mährischen und böhmischen Brüdergemeinden haben, wie viele Melodien des ersten protestantischen Kirchengesanges, ihren Ursprung in altlateinischen Kirchenliedern.)

Zu bemerken ist noch, dafs Kunst- und Gemeindegesang der protestantischen Kirche in der ersten Hälfte des 16.

Jahrhunderts getrennte Gebiete waren. Im Kunstgesange benutzten die Komponisten die Melodien, welche sie meistens nicht selber erfanden, sondern früheren Kirchengesängen entlehnten, als Cantus firmus. Dieser Cantus firmus lag meistens im Tenor und wurde durch die ihn umgebenden Stimmen gedeckt, indem diese denselben durchkreuzten. Daher kam es, dafs auf solche Weise die Choralmelodie der Gemeinde wenig vernehmlich war und im völligen Kontrast zu dem vom Kantor oder Vorsänger beim Gottesdienste geleiteten Gemeindegesange stand. Die Gesänge der vorher genannten Tonsetzer wurden meistens von einer geschulten Sängerkapelle beim öffentlichen Gottesdienste in der protestantischen Kirche zu Gehör gebracht.

2. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts = zweite Periode des deutsch-protestantischen Kirchengesanges.

Auch in dieser Periode waren Kunst- und Gemeindegesang von einander getrennte Gebiete, aber die Komponisten trugen der Melodie mehr Rechnung, insofern dieselbe besser verstanden und dem Ohre der Gemeinde zugänglicher gemacht wurde. Es entstehen in dieser Zeit Choralbearbeitungen, in welchen die Melodie Hauptsache wird; die Melodie wird in die Oberstimme verlegt und auf solche Weise der Gemeinde deutlich vernehmbar. Der Tonsatz geht aus dem polyphonen Kontrapunkt in den harmonischen Tonsatz über. Die Choralbearbeitungen beginnen nun jene Gestalt zu zeigen, indem die Melodie gleichsam auf mächtigen Accordsäulen ruhend (durch die Orgel unterstützt) getragen wird. Durch diese Umwandlung des Chorales der protestantischen Kirche aus der Polyphonie in den harmonisch-accordischen Tonsatz, gelangte die Harmonie zu grofser Bedeutung und Erweiterung. Diese Art von Behandlung der Choralmelodien in Rücksicht auf die Gemeinde zeigen uns z. B. die Tonsätze zu Weisen des Psalters der französischen Calvinisten. (Umdichtungen von Psalmen in französischer Sprache erschienen 30 Stück durch Clement Marot im Jahre 1542; im Jahre 1543 erschienen 20 weitere mit einer Vorrede Calvins. 1552 übertrug Theodor Beza, ein Edelmann, wegen Glaubenssachen aus Frankreich vertrieben und nach Genf geflüchtet, die

noch fehlenden Psalmen in die französische Sprache. Dieses ganze Marot-Bezasche Psalmenwerk wurde in die Kirche Calvins aufgenommen und 1565 von Claudio Goudimel in vierstimmigem Tonsatze bearbeitet. Um dieses Psalmenwerk nun der deutsch-protestantischen Kirche zugänglich zu machen, übersetzte dasselbe ein Königsberger Professor der Rechte, Ambrosius Lobwasser, ins Deutsche. Diese Übersetzung mit Goudimelschen Tonsätzen erschien 1573 in Leipzig mit einer Zuschrift an die Herzöge Albrecht den Älteren und seinen Sohn Albert Friedrich. Welch grofse Popularität dieses Psalmenwerk erhielt, beweisen die vielen Auflagen, welche es erlebte. Der Erfinder der Melodien ist nicht etwa Goudimel, sondern er ist unbekannt geblieben, wahrscheinlich sind die Melodien Volks- und anderen weltlichen Liedern entnommen. Die Art der Komposition dieser Tonsätze war so, dafs der Gemeinde die Möglichkeit des Mitsingens gegeben war. Die Harmonisierung von Goudimel ist im einfachen Kontrapunkt gehalten. Meist liegt die Melodie im Tenor, wiewohl manchmal in der Oberstimme; immerhin war der Tonsatz aber so, dafs die Melodie vernehmlich war.

Wohl weist das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts bei deutschen Tonsetzern Choralsätze von motettenartiger Gestalt auf, aber im letzten Viertel dieses Jahrhunderts gelangt nun auch neben musikalisch kunstvoll gearbeiteten Choralsätzen der einfache harmonische Satz mit Absicht und vollständiger Rücksicht auf die Gemeinde zur Ausbildung. Dies zeigt Dr. Lukas Osiander in seinem 1568 erschienenen Choralbuche »Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf kontrapunktweise also gesetzet, dafs eine ganze Christliche Gemeine durchaus mitsingen kann«. Die Choralmelodie liegt im Diskant, und ist somit der Gemeinde vernehmlich. Nach den Grundsätzen Osianders veröffentlichte auch Samuel Marschall vierstimmige Tonsätze über Melodien des Lobwasserschen Psalters (Leipzig 1594). Von Marschall erschienen auch 1606 »Geistliche Lieder« in vorerwähnter musikalischer Fassung.

Die Ausführung solcher Choräle nach Art Osianders geschah auf dessen Anordnung folgendermafsen: Die Gemeinde

sang die Melodie des Chorales, und der Chor den vierstimmig ausgeführten Tonsatz desselben. Osiander verordnete seinen Schülern, genau auf die Gemeinde zu hören, sich in Mensur und Takt nach ihr zu richten, damit — wie er sagt — der Choral und musica figurata fein bei einander bleibe.

Wann gesellte sich die Orgel zum Gemeindegesang in der protestantischen Kirche?

Im Anfange des 17. Jahrhunderts. Die Orgel übernahm die Harmonisierung der Choralmelodie. Vorher hatte sie nur den Kirchenchor, wie es auch Instrumente thaten, in seinen künstlerisch ausgeführten Tonsätzen unterstützt; auch wurden auf der Orgel schon Präludien, Interludien und Postludien selbständig gespielt. Die Orgel übernahm also anfangs die Begleitung sowohl vom Chor- als auch vom Gemeindegesang, welche beide alternierten, bis sie schliefslich nur die Gemeinde unterstützte, während der Kirchenchor für sich den Kunstgesang betrieb.

Merkwürdig ist es, dafs das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts fast keinen deutschen Tonkünstler von Bedeutung aufweist; alle bedeutenden Kapellmeisterstellen waren von Ausländern besetzt, so z. B. wirkten Orlandus Lassus, Matthäus le Maistre, Scandellus in Deutschland. Erst im achten Decennium des 16. Jahrhunderts treten wieder unter den Deutschen bedeutende Tonkünstler auf, wie dies alle bedeutenden Kirchenkantorate, welche in enger Beziehung zum protestantischen Kirchengesange stehen, darthun. Dies ist der Fall in Leipzig, Magdeburg, Mühlhausen i. Th., Lüneburg, Frankfurt a. O., Schulpforta, Meifsen, Braunschweig und Königsberg. Auch bedeutende Organisten entstehen, u. a. in Hamburg und in Augsburg, in letzterer Stadt im Fuggerschen Hause.

Wer sind die Tonkünstler von Bedeutung, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Boden von Deutschland thätig sind?

Orlandus Lassus, in München als Kapellmeister wirkend; neben ihm nennt die Geschichte Jakobus Gallus (Händ'l oder auch Hand'l genannt) als einen der ersten Tonsetzer seiner Zeit. Gallus war 1550 in Krain geboren, lebte um

1587 am Hofe Rudolf II. in Prag und starb im 41. Lebensjahre unter Hinterlassung vieler kirchlicher Tonsätze. Das »Florilegium Portense« (1618) von Bodenschatz enthält über dreifsig Tonsätze von Gallus. Von Gallus ist u. a. das bekannte »Ecce quomodo moritur«.

Neben Lassus und Gallus wird als aufserordentlich bedeutend genannt Jakob Meyland.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wirkte in Dresden am kursächsischen Hofe, und zwar als Nachfolger Johann Walthers

Matthäus le Maistre, der von Geburt ein Niederländer war. 1552 wirkte le Maistre als Kapellmeister am Dome zu Mailand, von 1554 an war er im Dienste am kursächsischen Hofe. Le Maistre war als Komponist für die Kirche, sodann aber auch als Tonsetzer vieler deutscher Lieder (weltlichen Inhaltes) bekannt. Dem Matthäus le Maistre folgte ein Italiener im Amte, nämlich

Antonius Scandellus, geb. 1517 in Brescia, gest. 1580. Bis zu jener Zeit, in welcher Scandellus dem le Maistre im Amte folgte, war er Instrumentalist in der kursächsischen Kapelle. Von Scandellus: Kirchenkompositionen, darunter eine Messe auf den Tod des Kurfürsten Moritz von Sachsen, 1553, eine Passion mit Historie des Ostermontages und -Dienstages; viele geistliche Lieder. Das noch heute in der protestantischen Kirche gesungene Kirchenlied »Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich« soll von Scandellus sein.

Sethus Calvisius (Kalwitz), geb. 1556 in Gorschleben, war 1582 Kantor in Schulpforta, sodann von 1592 an Thomaskantor in Leipzig, wo er 1617 starb. Von Calvisius ist ganz besonders folgendes Werk von Bedeutung: »Harmonia cantionum ecclesiasticarum«; dasselbe erlebte von 1597—1622 verschiedene Auflagen. Gerühmt wird von Calvisius die feine und geistreiche Harmonisierung seiner geistlichen Melodien, sowie die Sangbarkeit seiner schönen Stimmenführung. Calvisius war sowohl als Musikgelehrter, sowie als Musikschriftsteller thätig; von ihm als solcher: »Exercitationes Musicae duae 1600 tres 1611«.

»Melopeia sive Melodiae condendae ratio 1582«, sowie spätere Auflagen. Neben seiner Eigenschaft als Musiker war Calvisius auch noch Mathematiker.

Joachim a Burgk, um 1546 in Burg bei Magdeburg geboren; er komponierte mehrere Passionen vierstimmig nach den vier Evangelisten (1568), nach Lukas 1597 (fünfstimmig), und ist aufserdem Komponist vieler geistlicher Lieder und Oden.

Als Dichter und Komponisten von geistlichen Gesängen sind zu verzeichnen:

Nikolaus Herrmann, Kantor in Joachimsthal im Vogtlande (Mitte des 16. Jahrhunderts); von ihm z. B. Text und Melodie zu: »Erschienen ist der herrlich Tag«, »Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich«.

Johann Steuerlein, geb. 1546 in Schmalkalden, von 1604 an Schultheifs in Meiningen; er komponierte geistliche und weltliche Lieder, sowie 1576 eine Passion. Kaiser Rudolf II. krönte Steuerlein als Dichter.

Andere um den protestantischen Kirchengesang verdiente Männer sind:

Gottfried Erythräus von Strafsburg, 1595 Kantor zu Altdorf. Ferner die Nachfolger im Kantorate M. Agricolas in Magdeburg: Gallus Dreſsler und Leonhard Schröter, Melchior Vulpius, Kantor in Weimar und Bearbeiter des Faberschen Musikkompendiums.

Hieronymus Praetorius, Jakob Praetorius, David Scheidemann und Joachim Decker; die letzteren waren Organisten in Hamburg, von ihnen erschien 1604 ein »Melodeyen Gesangbuch« mit Tonsätzen.

Bartholomäus Gesius, um 1598 Kantor in Frankfurt a. O., von ihm zahlreiche Tonsätze über geistliche Melodien. (Von Gesius erschien auch 1598 eine Passion.)

Nikolaus Selnecker, geb. 1532 in Hersbruck bei Nürnberg, gest. 1592 als Dr. theol. und Pfarrer an der Thomaskirche in Leipzig. Von ihm viele Kirchenliedermelodien; auch ist er Herausgeber eines Gesangbuches unter dem Titel: »Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge«,

Leipzig 1587; in diesem Werke findet sich zum erstenmale die Weise »Wach auf, mein Herz, und singe«, und es wird aus diesem Grunde Selnecker als Autor dieser Melodie betrachtet.

Neben dem Selneckerschen Gesangbuche ist das von Keuchenthal unter dem Titel »Kirchengesänge, lateinisch und deutsch« (Leipzig 1573) zu nennen. Dasselbe enthält eine Passion nach Matthäus.

Lukas Lossius, geb. 1508 in Vacha in Hessen; war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Rektor in Lüneburg und starb 1582. Lossius ist bedeutend als Sammler geistlicher Gesänge, und der Herausgeber einer grofsen Psalmodie, wie man sie nach Luthers Tode vorfand. Dieses grofse Werk erschien 1550 mit einer Vorrede von Melanchthon unter dem Titel »Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta etc.« und erlebte mehrere Auflagen; dasselbe enthält die hauptsächlichsten lateinischen Gesänge der alten Kirche, bei denen die Texte wohl Veränderungen im protestantischen Sinne erfahren haben, die Melodien jedoch nicht. Aufserdem enthält dieses Werk neun deutsche Lieder mit ihren Melodien. Von Lossius erschien 1563 auch ein musikalisches Lehrbuch »Erotemata musicae practicae«, welches ebenfalls mehrere Auflagen erlebte.

Hans Leo Hafsler, geb. 1564 in Nürnberg, gest. 1612 in Frankfurt a. M., einer der bedeutendsten Tonsetzer seiner Zeit. Hafsler wandte sich zum Studium seiner Kunst 1584 nach Venedig zu Andrea Gabrieli, und wirkte 1585 als Organist beim Grafen Octavian II. von Fugger in Augsburg. 1602 befand sich Hafsler am Hofe Kaiser Rudolf II., und 1612 im Gefolge des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen in Frankfurt a. M., woselbst er im genannten Jahre starb.

Hafsler war als Komponist ein bedeutender Kontrapunktiker, dabei aber, was Schönheit betraf, feinfühlig und sinnig; auch als Organist ist er unter die Besten seiner Zeit zu zählen. Von Hafslers Werken sind hervorzuheben:

1607: Psalmen und christliche Gesänge mit vier Stimmen auf die »Melodeyen fugweis componirt«. (Eine neue Ausgabe

dieser Psalmen u. s. w. besorgte der Theoretiker Kirnberger, Leipzig 1777.)

1608: Vierstimmige Bearbeitungen der gebräuchlichen Kirchenmelodien. (Wuchtige und mächtige Harmonisierung zeichnet diese Gesänge aus und verleiht so der einfachen Choralmelodie erst ihre Bedeutung. Diese Bearbeitungen Hafslers sind echte Vorläufer der Schützschen, Bachschen und Händelschen Choralsatzweise.)

1590: Motetten auf die vornehmen Feste.

1596: Madrigale, Kanzonetten, deutsche weltliche Lieder.

1599: Messen.

1601: Symphoniae sacrae (4—16-stimmig).

1601: »Lustgarten neuer deutscher Gesänge«, in Nürnberg erschienen. (In diesem »Lustgarten« befindet sich im 5-stimmigen Tonsatze das Lied »Mein Gemüt ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart«, dessen Melodie später auf das Kirchenlied »Befiehl du deine Wege« überging.)

No. 2. Hans Leo Hafsler.

Adam Gumpeltzheimer, geb. 1560 in Trofsberg in Bayern, war Kantor an der Annenkirche in Augsburg, und ist als Förderer des harmonischen Satzes in der Art seiner neuen Entwicklung zu nennen. In seinem »Lustgärtlein«, 1591 bis 1619, behandelte Gumpeltzheimer geistliche Lieder auf Villanellen- und Kanzonettenart. Bekannt war auch sein »Würzgärtlein«, 1594—1619; ferner sind von Gumpeltzheimer »Neue teutsche geistliche Lieder«, welche 1591 erschienen. Von Gumpeltzheimer sind vielfach Motetten, Messen und geistliche Lieder in den Sammlungen seiner Zeit zerstreut. In die Jahre von 1595—1675 fallen die zwölf Auflagen von Gumpeltzheimers »Compendium musicae«.

Christian Erbach, geb. 1560 in Algesheim; war ein Zeitgenosse Gumpeltzheimers, um 1600 Organist bei Markus Fugger in Augsburg, später Organist am Dome dieser Stadt.

Johannes Eccard, geb. 1553 in Mühlhausen in Thüringen, war derjenige Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, der unserem heutigen Empfindungsleben in seinen Schöpfungen am nächsten kommt. Eccard soll bei Joachim von Burgk, sowie zwischen 1571—1574 bei Orlandus Lassus in München studiert haben, und sodann in Venedig gewesen sein zur Zeit als Zarlino, Claudio Merulo und Andrea Gabrieli für die Tonkunst thätig waren. 1578 wurde Eccard als Musiker bei Jakob Fugger in Augsburg angestellt; hierauf trat Eccard in die Dienste des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach, der ihn 1583 mit nach Königsberg nahm; dort war er neben dem Kapellmeister Theodor Riccius Vicekapellmeister, bis er 1599 erster Kapellmeister wurde. 1608 von Joachim Friedrich nach Berlin berufen, starb Eccard einige Jahre darauf. Das künstlerische Schaffen Eccards bewegte sich in der Vokalmusik, sowohl auf geistlichem als auch auf weltlichem Gebiete, obgleich das Schaffen auf geistlichem Gebiete überwiegend war. Weltliche Lieder erschienen von ihm in den Jahren 1578 und 1589. Das erste Werk, welches Eccard veröffentlichte, waren 20 geistliche Gesänge zu vier und fünf Stimmen, über Texte von dem in damaliger Zeit bekannten Dichter geistlicher Lieder Helmbold. Von Helmbold komponierte Eccard 1596 lateinische geistliche Oden. Zwei Werke von Eccard sind als die bemerkenswertesten hinzustellen:

1. Fünfstimmige Tonsätze über kirchengebräuchliche Melodien zu Fest-, Katechismus-, Psalm- und anderen Liedern«, 1597. Dieselben waren so gesetzt, dafs die Gemeinde mitsingen konnte, welches dadurch geschah, indem die Melodien in die Oberstimme gelegt und die Kompositionen im Kontrapunkt einfach gehalten waren; die Versschlüsse waren durch Pausen abgesetzt.
2. »Preufsische Festlieder durch das ganze Jahr«, fünf- bis achtstimmig, 1598. Diese Festlieder wurden 1642 und 1644 von Stobäus, einem Schüler Eccards, in zwei Teilen wiederum herausgegeben, und in neuester Zeit eine Aus-

wahl derselben von Teschner in Berlin veröffentlicht. Dieser letzteren Sammlung sind einige Tonsätze von Stobäus beigegeben.

Welches sind die Vorzüge in Hafslers und Eccards Kunstschaffen?

Beide lassen die Herbheit und Härte, jene Eigenschaften, die an den Kompositionen ihrer Zeitgenossen den altertümlichen Eindruck machen, verschwinden; sie bereicherten die Harmonie um neue Wendungen, ihre Form ist glatt, die Stimmführung fliefsend, Eigenschaften, welche ihre Kompositionen unserem Empfindungsleben verwandt erscheinen lassen. Wir wissen, dafs durch die Renaissance in Italien die Musik eine neue und zwar bedeutsame Entwicklung erfahren hatte; hier war der konzertierende Gesangsstil geschaffen, der Stylo representativo — das dramma per musica. Diese Einflüsse Italiens machen sich in Deutschland bei Hafsler und Eccard geltend. Mit Bestimmtheit und Bewufstsein treten sie entgegen in dem Tonkünstler und Musikgelehrten Michael Praetorius.

Michael Praetorius, geb. 1571 in Kreuzburg in Thüringen, gest. 1621 in Wolfenbüttel. Praetorius war Prior des Stiftes Ringelheim bei Goslar, Kapellmeister am Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hofe, sowie auch an der kursächsischen Kapelle als »Kapellmeister von Hause aus« angestellt. Mit seinem Kunstschaffen und seinen Bestrebungen steht Praetorius auf der Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts. Er sagt selbst: »Dafs er die Italos einigermafsen nach seiner Wenigkeit imitiere«. Dies geschah im konzertierenden Gesangsstil, in einer schmuckreichen Melodik, in einer polyphonen und polychoren Tonsatzweise, in der Vereinigung von Vokal- und Instrumentalchören, wie man solches in der venetianischen Tonschule erblickt. Die Individualisierung einzelner Textworte tritt der Bestrebung, nur die allgemeine Grundstimmung zum Ausdruck zu bringen, entgegen, und so setzt sich an die Stelle des altertümlichen, strengen Stiles in der Kunstmusik der protestantischen Kirchenmusik eine mannigfaltigere, schmuckreichere und lebensvollere Ausdrucksweise. Sologesang, Chorgesang und

Orchester bilden in den Werken jener neuen Zeit, die für die Kunstmusik durch den Einflufs Italiens auf deutschem Boden hereinbricht, die Hauptfaktoren des Ausdruckes. Das geistliche Konzert, eine Schöpfung der Italiener, wurde auf den deutschen Boden überbracht und erreichte in der grofsen Kantate, wie dieselbe uns bei Joh. Seb. Bach entgegentritt, seine höchste Blüte.

Praetorius erscheint als ein echter Pionier, als ein Vorarbeiter, indem er in Wort und That den neuen Stil — den Stil der Italiener — auf Deutschland zu übertragen sucht. In seinem dreibändigen, musikgeschichtlich höchst interessanten Werke »Syntagma musicum« redet er von »jetziger neuer Art und italienischer Manier in der Musik« (von »ad hodiernum Italorum canendi modum«); er fordert die Musiker auf, welche seine jetzige neue italienische Art zu komponieren noch zur Zeit nicht observieret und anfangs seine »eigentliche Meinung nicht assequieren«, ihm ihre Bedenken mitzuteilen, mit ihm in einen Meinungsaustausch zu treten. Wie uneigennützig das Wirken von Praetorius für seine Kunst war, beweist, dafs er sich anbietet, die Werke des Kantors und Musikgelehrten Henricus Baryphonus (Grobstimm) auf seine Kosten herauszugeben — wie er selbst sagt, »den gemeinen Studiis zum besten, gern die sumptus und Unkosten zum Drucken seiner Opera willig zu impendieren: damit nach dem Exempel der Italorum auch in Germania patria nostra die Musica gleich als andere Scientiae und Disciplinae nicht allein excolieret, besonders auch propagieret und zu Gottes eigenem Lob und Preifs, auch Gottfürchtigen Herzen seliger Recreation und Ergötzlichkeit, weit ausgebreitet werden möge«.

Der grofse Fleifs und die Schaffenskraft Praetorius' tritt zu Tage in den vielen bedeutenden Werken, welche er der musikalischen Welt hinterliefs. An 2000 teils komponierte, teils bearbeitete und gesammelte Tonsätze sind uns von Praetorius überliefert worden. Die Musae Sionae oder geistliche Konzertgesänge über die fürnembsten Herrn Lutheri und anderer deutsche Psalmen, zugleich auf der Orgel und Chor mit lebendiger Stimm und allerhand Instrumenten in der Kirche zu gebrauchen« enthält allein 1248 Tonsätze.

No. 3.

Titelblatt von Michael Praetorius' Theatrum Instrumentorum. Wolfenbüttel 1620.

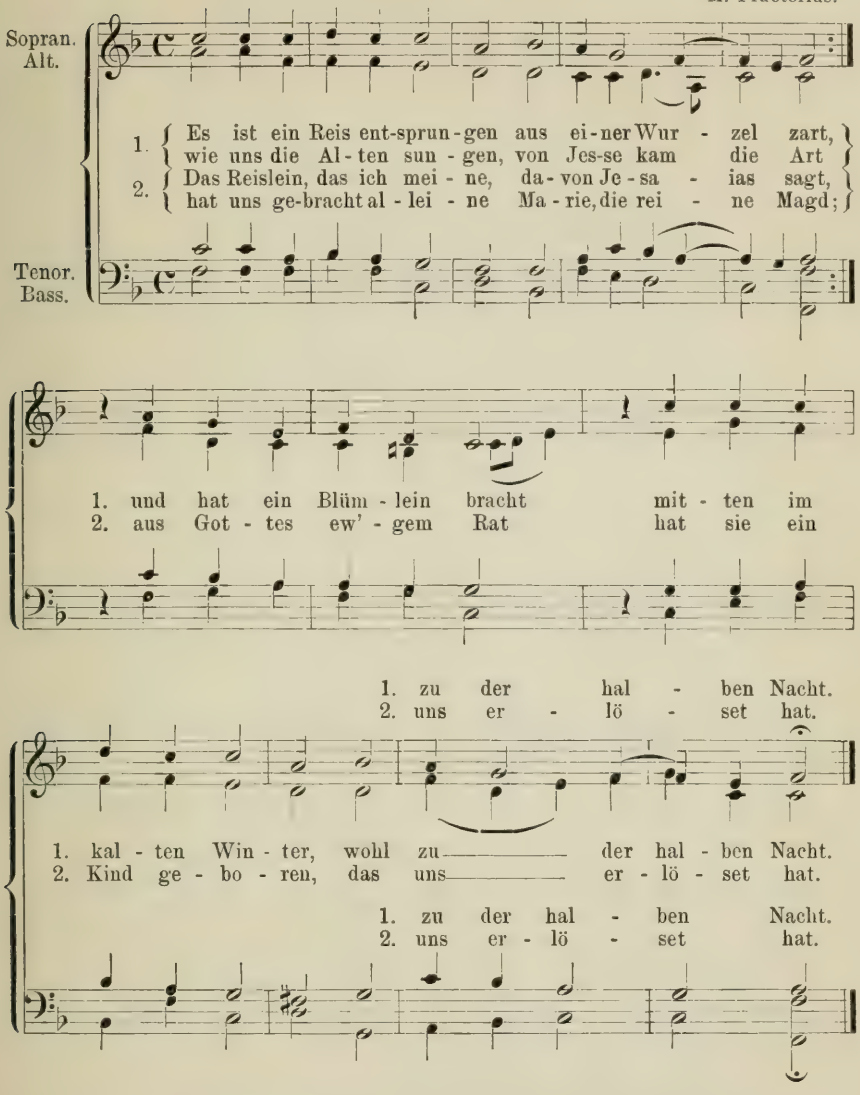
Diese grofse Sammlung erschien in neun Teilen in den Jahren von 1605—1610; sie enthält fast alle damals in der protestantischen Kirche gebräuchlich gewesenen Melodien, die sich teils aus älteren weltlichen und älteren geistlichen entwickelt hatten oder auch von protestantischen Komponisten erfunden waren.

1620 veröffentlichte Praetorius viele Kirchengesänge zwei- bis achtstimmig, mit Generalbafs unterlegt; 1621 dieselben für die Singknaben, mit Instrumenten. 1611 erschienen von Praetorius weltliche deutsche Lieder, 1620, fröhliche deutsche Lieder mit konzertierenden Stimmen und Chorstimmen in mehreren Chören »beneben beigesetzten Symphoniis und Ritornellis«. Von lateinischen Kirchengesängen verfafste Praetorius Motetten, Concentus, Litaneien, Mefsgesänge, sowie zwei- bis achtstimmig bearbeitete Hymnen des 14. Jahrhunderts, welch letztere im Jahre 1611 erschienen. Als Sammler bethätigte sich Praetorius, indem er italienische geistliche Konzerte, französische Tänze, Lieder (vier- bis sechsstimmige) »Toccaten oder Kanzonetten mit fünf Stimmen auf Geigen, sonderlich auch auf allen blasenden Instrumenten zu gebrauchen mit Generalbafs« 1619 herausgab.

Als Musikgelehrter von umfangreichem Wissen dokumentiert sich Praetorius in seinem höchst bedeutenden dreibändigen Werke »Syntagma musicum«; dasselbe erschien von 1615—1619 im Selbstverlage des Verfassers (im Jahre 1620 in Wolfenbüttel unter dem Titel »Theatrum Instrumentorum«). Dieses Werk Praetorius' ist deshalb von Wert, weil es als Quelle für Musikinstrumentenkunde seiner, als auch der vorhergehenden Zeit gelten mufs; der dritte Teil giebt Erklärungen über die verschiedenen Tonformen jener Zeit, über die Art der Vokal- und Instrumentalchöre nach italienischer Manier, über den Generalbafs, sowie über andere musikalische Materien.

Aus Praetorius' reichem Schaffen sei hier das reizende Weihnachtslied mitgeteilt, das sich in seiner Schlichtheit wesentlich entgegen der durch Praetorius aus Italien mitgebrachten Manier als echt deutsch empfunden erweist.

M. Praetorius.



Nicht unerwähnt darf hier der höchst bedeutsame Kirchenkomponist Phillippus Berlichius (1562 bis 1631) bleiben. (Dr. Rud. Schwartz ist wohl als Entdecker dieses bisher völlig unbekannten Kirchenkomponisten anzusehen. Siehe von ihm: »Ein pommerscher Lassus« in der Fr. Spittaschen Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Jahrgang I, sowie No. 1 der »Allgemeinen Musikzeitung« 1901.)

Wie heifst der bedeutendste Tondichter für den deutschen Kirchengesang im 17. Jahrhundert?

Heinrich Schütz, geb. am 8. Oktober 1585 in Köstritz (sächs. Vogtland), gest. am 6. Nov. 1672 in Dresden. Schütz, dessen Name auch öfters latinisiert in »Sagittarius« angetroffen wird, ist musikgeschichtlich in vieler Beziehung bedeutend. Er war es, der die Oper von Italien auf den Boden von Deutschland verpflanzte. Schützens letzte Schaffens- und Lebensjahre fallen bereits nahe an das Jahr 1685, welches die beiden ersten grofsen Klassiker deutscher Tonkunst — Bach und Händel — brachte, durch welche Deutschland, was Tiefe und Verinnerlichung in der Tonkunst anlangt, die Oberherrschaft in musikalischen Dingen über alle übrigen Länder der civilisierten Welt gewann.

Wie gestalteten sich die äufseren Lebensverhältnisse von Heinrich Schütz?

Heinrich Schütz, der als Knabe mit einer schönen Singstimme begabt war, kam als solcher in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel. Hier genofs er die Erziehung, wie sie den höheren Ständen gegeben wurde, denn Walther berichtet: »Schütz sei daselbst ›unter Grafen, vornehmen von Adel und anderen tapffern ingeniis zu allerhand Sprachen, Künsten und Exercitiis angeführt worden‹.« Im Jahre 1607 bezog Schütz die Universität Marburg, um Rechtswissenschaften zu studieren. Zeugnis über seine wissenschaftliche Tüchtigkeit legte Schütz durch die Disputation »De legatis« ab. Da der Landgraf Moritz von Hessen-Kassel Schützens musikalische Begabung kannte, erbot er sich, ihm zur Ausbildung seiner musikalischen Fähigkeiten bei Giovanni Gabrieli in Venedig jährlich 200 Thaler zu spenden. Im Jahre 1609 ging nun Schütz nach Venedig, wo er schon nach zwei Jahren ein Heft fünfstimmiger Madrigale herausgab. Nach dem Tode des italienischen Meisters Gabrieli (1612), kehrte Schütz nach Kassel zurück, um daselbst in Stille mehrere Jahre zu schaffen. 1615 berief ihn der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen als Kapellmeister nach Dresden; Schütz mufste sich aber 1616 nach Kassel zurückbegeben, da der Landgraf Moritz von Hessen-Kassel ihn als seinen Unterthan reklamierte. Erst im Jahre 1617 liefs

der Landgraf Moritz Schütz frei nach Dresden ziehen, woselbst der grofse Tondichter von diesem Jahre an bis zu seinem Tode (von 1617—1672), einige Unterbrechungen abgerechnet, als Kapellmeister und später als Oberkapellmeister wirkte.

Gleichwie Gabrieli in Italien, so war Schütz später bei seinen Landsleuten als Lehrer geschätzt, indem zu ihm alle Lernbegierigen pilgerten, wurde Schütz für seine Zeit in Deutschland eine allgemein aufgesuchte Persönlichkeit. 1628 begab sich Schütz noch einmal nach Italien, um sich nach dem Stande der Musik in diesem Lande umzusehen und Kompositionen für die Dresdener Hofkapelle, die er in den Jahren von 1621 bis 1631 zu hoher Blüte gebracht hatte, mitzunehmen. Als sich der dreissigjährige Krieg auch über Sachsen zu erstrecken anfing, nahm auch das Kunstinstitut, dem Schütz vorstand, an Bedeutung ab. Wie sehr die Mitgliederzahl zusammenschrumpfte, beweist, dafs 1638 der Bestand der Dresdener Hofkapelle nur zehn Instrumentalisten und Sänger war; 1640 soll kein Altist mehr vorhanden gewesen sein, während vom Diskant noch ein einziger übrig geblieben. So wurde durch den unheilvollen Krieg die Wirksamkeit von Schütz unterbrochen. 1633 ging Schütz nach Kopenhagen, 1638 nach Braunschweig und Lüneburg, 1642 zum zweitenmale nach Dänemark. Vom Jahre 1645 an machte man schon wieder Anstrengungen, die Dresdener Hofkapelle zu regenerieren, und zur Zeit des westfälischen Friedens blühte sie bereits wieder in alter Pracht. (Wie die Dresdener Hofkapelle unter Schütz im 17. Jahrhundert besetzt war, erfahren wir durch Fürstenau in seinem Buche: »Zur Ge-

No. 4. Heinrich Schütz.

schichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen«, Dresden 1861, I. Bd.)

Nachdem 1656 Johann Georg I. gestorben war, fand eine Vereinigung der beiden Kapellen — der kurprinzlichen und der kurfürstlichen — statt, und dieser zu einer einzigen verbundenen Kapelle stand vom Jahre 1663 an Schütz als Oberkapellmeister vor. Neben ihm befanden sich zwei andere Kapellmeister, G. A. Bontempi und Vincenzo Albrici, sowie zwei Vicekapellmeister, G. Perandi und Chr. Bernhard (Schüler von Schütz).

Aus den Briefen, welche Schütz 1645 an die Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig und an den Herzog Augustus von Braunschweig richtete, erfahren wir, dafs er in diesem Jahre die Wolfenbütteler Kapelle wieder einrichtete. 1655 erhält Schütz den Titel »Kapellmeister von Haus aus«. (Siehe Chrysander, Jahrbuch I, S. 159 ff.)

In den letzten Jahren seines Lebens dirigierte Schütz nur noch bei aufsergewöhnlichen Gelegenheiten, da seine Kräfte, und mit diesen auch sein Gehör abzunehmen begannen. Bei der Beisetzung der Leiche Schützens in der Vorhalle der alten Frauenkirche in Dresden, hielt Magister Herzog die Leichenrede, aus welcher wir ersehen, wie hochverehrt Schütz bei Allen war. Ein Leichentext, komponiert vom Schüler Schützens, Christoph Bernhard, wurde zur Beisetzung gesungen. Schütz hatte nämlich gewünscht, sein Schüler Bernhard möge den Text »Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae« im palestrinischen Kontrapunktstile komponieren, was denn auch geschah. Im Jahre 1670 sandte Bernhard, der Stadtkantor in Hamburg war, seinem Meister dessen Grabgesang. Am 6. November 1672 verschied der grofse Tondichter Heinrich Schütz (oder wie er lateinisch auch genannt wurde: Henricus Sagittarius) im Alter von 88 Jahren, nach einer 57jährigen Wirksamkeit als Kapellmeister.

Aus der Grabrede seien folgende Worte angeführt: »Nun ihr edlen Musici, ihr Virtuosi und treue Clienten eures eisgrauen Senioris, umfanget und begleitet mit Thränen den Körper des seligen Herrn Kapellmeisters zu seiner Grabstätte. Machet und haltet anitzo ihm nach kurfürstlicher gnädiger Anordnung, die angestellte Kirchenmusik bei der Bestattung auf das Beweglichste, und wisset, dafs ihm seine letzte Ehre

zwar hierdurch erwiesen, die eurige aber hierdurch wachsen und euch bei hohen und niedrigen noch mehr beliebt machen werde.

Hiermit trägt man Schützens Kunst und Hand zu Grabe,
Die unserer Hofkapell' den besten Zierat gabe;
Ein Mann, der seinen Gott und Fürsten treu geliebt;
Dies ist die Grabschrift, die ihm Kursachsen giebt.«

Welcher Art ist die Bedeutung von Schützens künstlerischem Schaffen?

Das Wesen Schützscher Ausdrucksweise wurde durch die Vereinigung deutschen und italienischen Wesens in der Musik gebildet. Beides ist so innig miteinander verschmolzen, dafs es wie ein Ganzes erscheint. Nicht wie bei Praetorius, der mehr mit Reflexion, mit Absicht den italienischen Einflufs aufnimmt, sondern unwillkürlich, absichtslos vereinigen sich bei Schütz deutsche und italienische Musikbestrebungen zu einem Ganzen. Wenn Schütz auch Schüler des Gabrieli in Venedig war, so nahm er den musikdramatischen Ausdruck, wie er in der florentinischen Schule geboren wurde, in sich auf; überhaupt verwertete Schütz für sein Kunstschaffen alle musikalischen Formen, welche die unmittelbare Zeit vor ihm hervorgebracht hatte.

Was Schütz über seine Vorgänger hinaushebt, ist schon im Wesen seiner Musik zu finden: neben einer bestimmten Grundstimmung seiner Musik, finden wir schon Charakterisierung und Individualisierung der Worte, ja sogar einzelner Textworte; oft sehen wir Schützens Musik sich sogar bis zur Tonmalerei erheben. Der leidenschaftliche Ausdruck von dem die altkirchliche Tonkunst nichts weifs, tritt bei Schütz und durch ihn in die Kirchenmusik. Schütz versinnbildlicht durch Töne die Wonne und den Schmerz auf dem Boden religiöser Empfindungen.

Das Gebiet des geistlichen Liedes, des sogenannten Chorales, betritt Schütz nur ganz vorübergehend. Die Gebundenheit der protestantischen Kirchenmusik an das geistliche Lied – an den Choral, fand durch Schütz ihre Auflösung, und freies Kunstschaffen trat an die Stelle. Dahingegen hat Schütz für die Entwicklung der Musik auf weltlichem Gebiete eine besondere Bedeutung, indem er derjenige war, der in Deutschland zuerst eine Oper einführte. Dies denkwürdige Jahr

ist 1627, der Ort Torgau. (Der Dichter Opitz hatte die Dichtung der Rinuccinischen Oper »Daphne« ins Deutsche übertragen und Schütz hatte dieselbe in Musik gesetzt. Diese erste deutsche Oper ging in Deutschland 1627 am 13. April am Hofe des Kurfürsten Johann Georg I. zur Vermählung des Landgrafen von Hessen mit Sophie Eleonore von Hessen in Torgau in Scene. Ihr folgte »Paris und Helena« von David Schirmer 1650.)

Gleich den italienischen Zeitgenossen trug Schütz zur Ausbildung des Sologesanges (der Arie, des Duettes) bei, und mehr als seine italienischen Zeitgenossen wirkte Schütz für die Ausbildung des dramatisierenden Chorstiles. Auch die Instrumente treten bei Schütz schon selbständig neben dem Chore auf, wie dies aus seinen »Symphoniae sacrae« von 1629, 1647 und 1650 zu ersehen ist; die in denselben vorkommenden Sologesänge werden von obligaten Instrumenten begleitet, welche bereits wechselweise Motive mit den Singstimmen durchführen. Schütz mufs auch als Vorläufer Händels auf dem Gebiete des Oratoriums gelten, obgleich Schütz nie irgend ein Werk, welches dem Namen nach »Oratorium« hiefs, geschaffen hat. Wohl aber hat Schütz in seinen gröfseren Werken dem deutschen Oratorium vorgearbeitet. Der Hauptfaktor in dieser Beziehung liegt in der Entwicklung des Chores, wie Schütz ihn darbietet; derselbe ist weder Kirchenchor noch Opernchor, sondern bildet eine Species für sich durch seine Eigentümlichkeit.

Aufser den Madrigalen vom Jahre 1611 sind von H. Schütz als hauptsächlichste Werke zu nennen: »Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten«, 1619, verlegt bei Gimel Berg in Dresden; dieselben sind acht- und mehrstimmig gesetzt. Manche dieser Psalmen sind drei- und vierchörige Musikstücke nach Art der polychoren Tonsatzweise Italiens gestaltet. Symphoniae sacrae«, in drei Teilen, erschienen in den Jahren 1629, 1647 und 1650.

Von Kirchensachen, die als Vorboten des deutschen Oratoriums gelten müssen, sind zu nennen: eine Auferstehung«, 1623 bei Gimel Berg in Dresden gedruckt, »Die sieben Worte« unter dem Titel »Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des heil. Creutzes gesprochen, gantz beweglich gesetzt von Herrn

Heinrich Schützen, Chur-S. Kapellmeistern«, 1645. Ferner »Passionen nach den vier Evangelisten«, 1666.

Durch Schütz war der konzertierende Musikstil, die freie Recitation und die musikalische Charakteristik in das Kunstschaffen der protestantischen Tonmeister für immer eingeführt. Mit Vorliebe benützten die Komponisten des 17. Jahrhunderts auf geistlichem Gebiete aufser der alten Bahn, welche ihre Vorgänger im 16. Jahrhundert wandelten, die neue Bahn, welche mit Schütz ihren definitiven Bestand erhält. Aber neben dem konzertierenden Kunstgesange pflegten die Komponisten des 17. Jahrhunderts in Deutschland den strophischen Gemeindegesang; derselbe erhielt durch sie eine grofse Bereicherung an schönen Melodien.

Welche Übersicht bietet die Gesamtausgabe der Werke Heinrich Schütz'?

Die Historie von der Auferstehung Christi. Die vier Passions-Historien. Die Historie von der Menschwerdung Christi, soweit erhalten. Die Sieben Worte Christi am Kreuz. Die mehrchörigen Psalmen mit Instrumenten. Die Cantiones sacrae (mehrstimmige lateinische Gesänge mit Generalbafs). Die Geistlichen Konzerte, erster und zweiter Teil (Gesangsmusik mit Generalbafs). Die Symphoniae sacrae, erster, zweiter und dritter Teil (Gesangsmusik mit Instrumenten). Die Musicalia ad Chorum sacrum (deutsche Motetten). Eine Sammlung von zwölf geistlichen Gesängen. Die Tonsätze zu den von Cornelius Becker umgedichteten Psalmen Davids. Gesammelte kleinere gedruckte und ungedruckte Gesangskompositionen. Die italienischen Madrigale.

Was ist über die Passionsmusik Heinrich Schütz' zu bemerken?

»Die Historia des Lebens und des Sterbens unseres Herrn Jesu Christi« — so lautet der Titel von Schützens Passion, deren Musik die Sprache der naiven Gläubigkeit einer vergangenen Zeit redet. Schütz, der mitten aus dem Schrecken des 30jährigen Krieges heraus, an italienische Vorbilder anlehnend, seine Passion komponierte, ist das deutliche Vorbild Seb. Bachs in dessen grofsen Passionswerken. (Aber bei Schütz ist noch in kleinem Rahmen mit dem Stifte gezeichnet, was bei Bach mächtig und weit emporgebaut er-

scheint. In weniger als anderthalb Stunden zieht hier vor uns vorüber, was dort dreieinhalb Stunden dauert. Nur in Orgel, Chören und kurzen Recitativen wird die Schützsche Passion vorgetragen und illustriert, nirgends ein breites Austönen in Arienform, nirgends orchestrale Malerei, dabei aber wieder ein eigentümlich charakteristisches Leben in den kurzen Rufen des Volkes und der Hohenpriester, eine schmucklose kindliche Einfachheit in den Worten des Evangelisten und Christi.

Welche Meister des 17. Jahrhunderts (bis zu Händel und Bach), die jedoch von Schütz überragt werden, und als Vertreter der neuen, in der protestantischen Kunstmusik üblich gewordenen Richtung zu gelten haben, sind besonders nennenswert?

Joh. Hermann Schein, Joh. Rosenmüller, Andreas Hammerschmidt und Heinr. Albert. (Die letzteren beiden sind neben ihrer Thätigkeit, welche sie auf dem Boden des konzertierenden Kirchenstiles entfalteten, auch als Komponisten geistlicher Lieder zu nennen.)

Johann Hermann Schein, geb. 20. Jan. 1586 in Grünhain in Sachsen. War 1613 in Diensten des Herzogs von Sachsen-Weimar als Kapellmeister, 1615 Kantor an der Thomasschule in Leipzig, Nachfolger von Calvisius, und starb 1630 in dieser Stellung. Obgleich Schein nie in Italien war, so eignete er sich die italienische Tonsatzweise an durch Praetorius und Schütz, die seine Vorbilder waren. Als Beweise hierfür müssen seine vierstimmigen Konzerte (1612), wie sein »Cymbalum Sionium« (1615) dienen, welch letzteres Tonsätze von fünf bis zwölf Stimmen enthält. 1618 und 1626 erschienen von Schein »Opella nova« (eine Sammlung von Kirchenliedern für Chor, in welchen die Stimmen konzertierend behandelt sind, mit unterlegtem Generalbasse).

1623 »Israels Brünnlein auserlesener Kraftsprüchlein«. (Dieselben sind, wie auf dem Titel verzeichnet ist, auf »sonderbar anmutige Italian-Madrigalische Manier« gesetzt.)

1627 gab Schein das bekannte »Cantional der Augspurgischen Confession« heraus, von welcher eine zweite Ausgabe 1645 erschien. In diesem Werke tritt Schein als Dichter, Komponist, sowie als Erfinder von Chorälen und

Choralmelodien auf. (Von Schein sind z. B. die Choralmelodien: »Auf meinen lieben Gott«, »Mach's mit mir, Gott, nach deinem Geist« und »Zion klagt mit Angst und Schmerzen«.)

Johann Rosenmüller, geb. in Kursachsen, 1647 Kollaborator an der Thomasschule in Leipzig, hielt sich später in Venedig auf und folgte sodann einem Rufe nach Braunschweig, wo er 1682 oder 1686 starb. Von ihm: »Kernsprüche, mehrenteils aus heiliger Schrift etc.«, Leipzig 1648 und 1653. Dieselben sind im konzertierenden Stile mit Begleitung von Instrumenten geschrieben. Rosenmüller wird als Autor von folgenden Choralmelodien genannt: »Alle Menschen müssen sterben«, »Straf' mich nicht in deinem Zorn« und »Welt ade, ich bin dein müde«.

Philipp Krieger, Schüler von Johann Rosenmüller, Kapellmeister Johann Adolfs von Weifsenfels, war berühmt als Klavierspieler und Organist. Von Krieger wurden in Hamburg und Braunschweig mehrere Opern aufgeführt.

Adam Krieger, geb. 1634 in Driesen (Neumark), Schüler von Scheidt in Halle, wandte sich 1654 nach Dresden, um bei Schütz zu studieren, und starb daselbst als »Churfürst. Durchlaucht zu Sachsen wohlbestallter Cammer- und Hofmusikus« im Jahre 1666. Von ihm liedmäfsige Arien für eine bis fünf Stimmen mit Begleitung eines Basso Continuo; die Nachspiele wurden von zwei Violinen, zwei Altviolen und einem Kontrabasse ausgeführt. Die Lieder, die meist Wein- und Liebeslieder sind, zeichnen sich durch natürliche Melodik aus und erschienen nach seinem Tode 1667 in Dresden unter dem Titel: »Neue Arien, in fünf Zehen eingeteilet, von Einer, Zwei, Drey und Fünf Vokalstimmen«.

Johann Krieger, geb. am 1. Jan. 1652 in Nürnberg, gest. am 18. Juli 1736 in Zittau als Organist an der Petri- und Paulskirche daselbst. Seine Studien machte er als Sebalduschüler und Chorsänger in seiner Vaterstadt. Bei einem Bruder, der in Bayreuth als Hoforganist wirkte, erlernte er das nötige zur musikalischen Komposition. Sodann wirkte er in Nürnberg und Halle, und wurde 1678 als Gräfl. Reufsischer Kapellmeister in Greiz angestellt; ferner erblicken wir ihn in

Weifsenfels, darauf als Herzogl. Kapellmeister in Eisenberg und schliefslich in Zittau, woselbst er anfangs als Organist an der Johanniskirche Anstellung fand. Von ihm das Werk »Musikalische Ergötzlichkeit, das ist: Unterschiedene Erfindungen, welche Herr Christian Weise in Zittau von geistlichen Andachten, politischen Tugendliedern und theatralischen Sachen gemacht. Frankfurt und Leipzig 1684«. Der Inhalt dieses Werkes zerfällt in zwei Teile, der erste in Lieder geistlicher Art (Morgen- und Abendandachtlieder, Neujahrs-, Lichtmefs-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Weihnachtslieder, sowie zur Einweihung der Orgel); der zweite Teil besteht aus weltlichen Liedern. August Reifsmann sagt in seiner »Geschichte der Deutschen Musik« von J. Krieger: »Kriegers Melodien sind fast durchweg elegant und von grofsem Reiz, pikant rhythmisiert und schwungvoll geführt, das strophische Versgefüge ist äufserst fein nachgebildet. Er hält streng an dem einfachsten harmonischen Apparat fest, aber er beginnt bereits diesen reicher und freier herauszubilden, indem er die nächstverwandten Tonarten mit herbeizieht.«

Andreas Hammerschmidt, geb. 1611 in Brüx in Böhmen, studierte Musik beim Kantor Stephan Otto in Schandau, wurde 1635 Organist an der St. Peterskirche in Freiberg und wirkte von 1639 bis an sein Lebensende (29. Oktober 1675) als Organist an der Johanniskirche in Zittau. Gleichwie Heinrich Albert, von dem nachstehend die Rede sein soll, entwickelte Hammerschmidt das Lied, das sich aus dem Volkslied und dem Choral der protestantischen Kirche herleitete, zu immer gröfserer Vollkommenheit und Selbständigkeit. Von ihm: Geistliche Konzerte, 1638 und 1641; »Dialogi spirituali« (Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele), 1645 und 1648; Messen, Motetten, vier- und fünfstimmige Konzerte, 1648; »Musikalische Gespräche über die Evangelien«, 1655, sowie Instrumentalstücke. Hammerschmidt, der bereits auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes Bedeutendes leistete, setzte viele Texte von Dichtern der sogenannten schlesischen Schule (Martin Opitz und Paul Flemming) in Musik.*) Seine Lieder haben darin eine Er-

*) Siehe A. Reifsmanns »Geschichte des deutschen Liedes«, Berlin.

weiterung über die damals übliche Form gefunden, indem er ihnen Vor- und Zwischenspiele beigab. Wie sehr Hammerschmidt von seinen Zeitgenossen verehrt und geschätzt wurde, besagt seine Grabschrift in der Kreuzkirche zu Zittau: »Dem edlen Schwan, der nun vor Gottes Thron den Chor der Engel vermehre, Deutschlands Amphion, Zittaus Orpheus«.

No. 5. Andreas Hammerschmidt.

Heinrich Albert (Neffe von Heinrich Schütz), geb. am 18. Juli 1604 in Lobenstein im sächs. Vogtlande, gest. am 6. Oktober 1651 in Königsberg. Nachdem er in Leipzig Jurisprudenz studiert hatte, aber wenig Neigung diesem Berufe entgegenbrachte, widmete er sich unter der Leitung seines grofsen Onkels in Dresden ganz dem Studium der Musik. Im Jahre 1626 wandte sich Albert nach Königsberg, wo er von 1631 an als Domorganist wirkte und in ein Freundschaftsverhältnis zu dem bekannten Dichter Simon Dach trat. Ganz besonders ist unter den Albertschen Schöpfungen folgendes Werk zu nennen, das charakteristisch für seine musikalische Bedeutung ist: »Poetisch-musikalisches Lust-Wäldlein, das ist Arien oder Melodeyen etlicher teils geistlicher, teils weltlicher Lieder«. Dieselben sind über Texte von Albert selbst, Opitz, Roberthin und anderen gesetzt. Jenes Werk, das in acht Hefte zerfällt, erschien in den Jahren 1638—1650 und später in neuen Ausgaben. Bemerkenswert ist an diesen Liedern Alberts, dafs, obwohl die meisten derselben in der einfachen Liedform mit General-

bafs geschrieben sind, das individuelle Empfindungsleben schon bedeutsam hervortritt; ihre Melodien sind schön, vielfach persönlich empfunden und aus der einfachen Harmonie, die denselben unterliegt, entsprungen. Das Clavicembalo tritt bei Albert als Begleitungsinstrument von Gesängen bereits in den Vordergrund, jedenfalls aus dem Grunde, weil es eine reichere und mannigfaltigere musikalisch-harmonische Unterlage darbot, als die damals allgemein gebräuchliche Laute dies gestattete. Von Albert ist das Lied »Gott des Himmels und der Erden« sowohl gedichtet, als auch in Musik gesetzt. Interessant ist, dafs Heinrich Albert wohl als einer der ersten gelten mufs, der die Meinung äufserte, jede Liedstrophe müsse ihrem verschiedenen Sinne nach auch eine andere Melodie haben.

Was nun die Texte oder Wortdichtungen der Lieder der Komponisten dieser Epoche anbelangt, so sind dieselben meistens recht geschmacklos, spiefsbürgerlich und ohne grofsen poetischen Schwung. Die Litteraturgeschichte belehrt uns, dafs seit Luther die deutsche Sprache in deutschen Landen immer mehr in Verfall geriet und grofse Anstrengungen von seiten deutschfühlender Menschen notwendig werden mufsten, um sie vor Entartung zu schützen. In diesem Sinne bildeten sich allerorten Gesellschaften zur Errettung der deutschen Sprache aus Fremdherrschaft und Verwilderung. (Der »Psalmenorden«, 1617 gegründet; die »Teutschgesinnte Genossenschaft«, 1643 in Hamburg gegründet; der »Pegnitzsche Blumenorden« oder »Die Gesellschaft der Schäfer an der Pegnitz , 1644 in Nürnberg gegründet; der »Schwanenorden«, 1656 von Rist gestiftet u. a. m.) Diese, sowie auch die Meistersingerschulen, vor allem aber Dichter, wie Martin Opitz (1597—1639), Andreas Gryphius (1616—1664), Georg Neumark, Simon Dach und Paul Gerhard, welche zum Teil Mitglieder solcher Sprachgesellschaften waren, bewahrten deutsche Poesie und die Reinheit der deutschen Sprache.

Tonsetzer, bei denen noch die Stilweise des 16. Jahrhunderts vorherrschte, waren:

Christoph Thomas Walliser aus Strafsburg, gest. daselbst 1648. Von ihm: »Ecclesiodiae«, Teil I 1614, Teil II 1625 zu Strafsburg erschienen.

Erhard Bodenschatz, geb. in Lichtenberg bei Zwickau, 1600 Kantor in Schulpforta, 1603 Pastor in Rehausen; gest. 1636 als Pastor in Osterhausen. Bodenschatz ist als Tonsetzer und Sammler von Gesängen zu nennen, wie sein »Florilegium selectissimarum portense« vom Jahre 1603 beweist; dasselbe enthält vier- bis achtstimmige Gesänge der besten Meister seiner, sowie der früheren Zeit. Ferner gab er Choralbearbeitungen heraus, durch welche der Gemeindegesang der protestantischen Kirche eine grofse Förderung erhielt: »Harmoniae angelicae cantionum ecclesiasticarum«, d. i. »Englische Frewden-Lieder und geistliche Kirchen-Psalmen Dr. Martin Lutheri und anderer frommen gottseligen Christen«.

Melchior Franck, geb. in Zittau, gest. 1639 in Koburg; war Dichter und Komponist vieler Choräle. (Über seine Werke findet sich eine Zusammenstellung in Gerbers Neuem Tonkünstlerlexikon II, 180.)

Johann Stobäus, geb. 1580 in Graudenz, war, wie es im Zeugnis heifst, ein »Fundamentaldiscipel des weiland Ehrenvesten, achtbaren und kunstreichen Johannes Eccardi«. Im Jahre 1603 wurde er als Kantor nach Königsberg, im Jahre 1627 als Nachfolger von Eccard als »Churfürstl. Durchlaucht in Preufsen Kapellmeister«, in welcher Stellung er 1646 in Königsberg starb, berufen. Von ihm: »Cantiones sacrae«, ferner eine Sammlung fünfstimmiger Motetten in den Kirchentonarten (Danzig 1634), sowie die »Preufsischen Festlieder«, fünf-, sechs- und achtstimmig, 1642 erschienen. Durch diese Lieder sehen wir bereits die Anbahnung vom Choral zur geistlichen Arie.

Als berühmte Melodienerfinder zu Chorälen der protestantischen Kirche sind noch hervorzuheben:

Johann Krüger, 1622—1662 Kantor an der Nikolaikirche in Berlin; er setzte zu Liedern von Johann Frank, Johannes Hermann und Paul Gerhard Melodien. Von Krüger sind z. B. die Choräle vertont: »Jesu meine Freude«, »Jesus meine Zuversicht«, »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«, »Schmücke dich, o liebe Seele«, »Nun danket alle Gott«, »Herr, ich habe mifsgehandelt« u. a. m.

Paul Gerhard aus Gräfenhainichen, geb. 1607, gest. 1676 als Archidiakonus in Lübben. Ein strenger oder starrer Lutheraner, der sich als Diakonus an der Nikolaikirche in Berlin einer von dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm angestrebten Vereinigung zwischen Lutheranern und Reformierten widersetzte und wegen seiner Unfügsamkeit gegen den kurfürstlichen Erlafs, welcher beiden Glaubensgenossenschaften die gegenseitige Verketzerung untersagte, 1666 seines Amtes enthoben wurde. Die lutheranische Legende erzählt, aufs Ungewisse mit den Seinigen sich nach Sachsen begebend, habe er unterwegs in einem Gasthaus seiner untröstlichen Gattin die Trostworte zugerufen: Befiehl dem Herrn deine Weg' und hoff' auf ihn, er wird's wohl machen! (Ps. 37, 5) und habe dann im Garten des Wirtshauses aus diesen Worten als Thema und Strophenanfängen sein bekanntes Lied gedichtet: »Befiehl du deine Wege etc. durch dessen Vorlesung er seine Gattin beruhigt. Da aber seien in die Gaststube zwei eben angekommene Fremde eingetreten, welche im Gespräch sich als Abgesandte des Herzogs Christian von Sachsen-Merseburg an den abgesetzten Prediger erwiesen und ihm ein Schreiben ihres Fürsten überreicht hätten, worin dieser ihm bis zu weiterer Versorgung ein ansehnliches Jahrgehalt angeboten. Diese Erzählung erweist sich als Sage, indem nachweislich das betreffende Lied bereits 1659 gedruckt war; aber dafs eine solche Sage sich bilden konnte, zeugt für den mächtigen und tiefen Eindruck, den des überzeugungstreuen Dichters Lieder auf verwandte Gemüter zu üben imstande waren. — Auf Bitten seiner Gemeinde wurde Gerhard bereits im Januar 1667 wieder in sein Amt eingesetzt, das er aber schon im Februar, von seinem Gewissen beunruhigt, aufs neue niederlegte. Im Oktober 1668 wurde er als Archidiakonus in Lübben eingeführt, wo er (s. o.) 1676 starb. Seine geistlichen Andachten, bestehend in 120 Liedern, erschienen zuerst 1667 in Berlin und wurden oft wiederholt. Viele dieser Lieder stehen nicht blofs noch heute in den Gesangbüchern, sondern sind tief ins Volk gedrungen, siehe aufser dem erwähnten: »Befiehl du deine Wege« etc., z. B.: »O Haupt voll Blut und Wunden!« nach (Salve caput cruentatum etc. von Bernhard von Clairvaux, gest. 1153); Nun ruhen alle Wälder etc., das die Grundlage von Matth. Claudius köstlichem »Abendlied« bildet: »Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Sternlein prangen am Himmel, hell und klar; der Wald steht schwarz und schweiget etc.«. »Wach auf, mein Herz, und singe etc.«, Geh' aus, mein Herz, und suche Freud' etc.«, »Ich singe dir mit Herz und Mund etc.«, »Sollt' ich meinem Gott nicht singen« u. v. a.

Georg Neumark, Archivsekretär und Bibliothekar in Weimar (1621—1681), war Virtuose auf der Viola und Viola di Gamba, schuf die Melodie zu »Wer nur den lieben Gott läfst walten«.

Johann Rudolf Ahle, geb. am 24. Dezember 1625 in Mühlhausen in Th., gest. daselbst 1673. Ahle wandte sich 1643

nach Göttingen, um sich bei Georg Andreas Fabricius wissenschaftlichen Studien hinzugeben, die er auf der Hochschule zu Erfurt 1645 fortsetzte. In Erfurt erhielt er das Kantorat an der Andreaskirche und 1649 die Organistenstelle an der St. Blasiuskirche in Mühlhausen in Th. Bis zu seiner Ernennung zum Bürgermeister seiner Vaterstadt (1655) verwaltete er dieses Amt. Von ihm: »Thüringischer neu gepflanzter Lustgarten« mit 26 geistlichen Konzerten (1657, 1658), »Nebengang des neugepflanzten Thüringischen Lustgartens« (1663), sowie »Zehn neue geistliche Konzertgewächse« (1665). Von ihm ist die Melodie zum Choral »Liebster Jesu wir sind hier«. Sein Sohn

Johann Georg Ahle, geb. 1650 in Mühlhausen in Th., folgte 1673 seinem Vater im Amte, nicht allein als Organist an der Kirche St. Blasius, sondern auch als Ratsherr. Im Jahre 1680 erhielt er von Kaiser Leopold I. »wegen seiner Tugend und herrlichen Geschicklichkeit, sonderlich aber seiner trefflichen Wissenschaft in der edlen deutschen Poesie, wie auch seiner raren und anmutigen Art in der belobten Musik und deren netter Komposition halber« die Dichterkrone. J. G. Ahle starb in Mühlhausen in Th. am 1. Dezember 1706. Von ihm: »Unstrutische Melpomene« (1678), welche arienmäfsige Tonsätze enthält, »Unstrutische Urania oder die Polyhymnia« (1679), sowie die »Musikalische Mayenlust« (1676, 1677, 1678). Johann Georg Ahle ist ein entschiedener Ausbildner der Arie, die mit dem Liede kaum noch etwas gemein hat und als Vorläufer derjenigen von Bach und Händel gelten kann.

Den beiden vorhergehenden Meistern reiht sich noch der thüringische Tondichter Wolfgang Karl Briegel an, geboren 1626, bei dem sich die Anfänge des oratorischen Stiles zeigen, gleichwie bei Johann Sebastiani, geb. 1622 in Weimar. Sebastiani, der in Italien studierte, ging 1650 nach Königsberg, wo er selbst 1661 kurbrandenburgischer Kapellmeister wurde. Von ihm: »Das Leyden vnd Sterben unseres Herrn vnd Heylands Jesu Christi, in eine recitierende Harmonie von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen (»zwei Violinen, vier Violen und Bassus continuus nebst

einer Orgel vnd anderen subtilen Instrumenten, als Lauten, Theorben, Violen di Gamba oder di Braccio‹) nebst dem Basso continuo gesetzet«.

Johann Schop, als Violinspieler seiner Zeit berühmt (zwischen 1640—1660); wirkte als Kapellmeister in Hamburg und schuf die Melodien zu den Chorälen: »O Traurigkeit, o Herzeleid«, »Ermuntre dich, mein schwacher Geist«, »Werde munter, mein Gemüte«, »Sollt' ich meinem Gott nicht singen?« (Gedicht von Paul Gerhard) und »O Ewigkeit, du Donnerwort«.

Ferner sind noch zu nennen: Johann Rist, geb. 1607 in Pinneberg bei Hamburg, gest. 1667 in Wedel a. d. Elbe, woselbst er als Prediger wirkte. Rist war als Dichter gekrönt und mecklenburgischer Kirchenrat. Thomas Selle, geb. 1599, von 1641—1663 Stadtkantor und Musikdirektor am Dom zu Hamburg. Jakob Schultz (Praetorius), Heinrich Scheidemann (beide berühmte Organisten in Hamburg), Heinrich Pape (Schüler von Jakob Schultz), Siegmund Gottlieb Stade und Matthäus Apelles von Löwenstern.

Wie hiefsen die berühmtesten Organisten im 16. und 17. Jahrhundert?

Paul Hofheimer (auch Hofhaimer), gest. 1537 in Salzburg; derselbe bediente sich noch eines Portativs, einer kleinen tragbaren oder versetzbaren Orgel, die gewöhnlich nur ein Register und eine Oktave Umfang hatte, wie uns dies sein Bild aus dem Triumphzuge Maximilian I. zeigt.

Jan Pieters Sweelinck, geb. 1561 in Deventer in Holland, war Schüler von Zarlino und Cyprian von Rore, und als Organist an der alten Kirche in Amsterdam angestellt. Sein Ruf war so grofs, dafs Schüler aus allen Landen kamen, um bei ihm das Orgelspiel zu erlernen. Für die Orgel schrieb er Phantasien, Toccaten und Variationen, in denen sich bereits ein selbständiger Orgelstil bemerkbar machte, während im allgemeinen die Instrumentalmusik noch sehr dem Stil der Vokalmusik ähnelte. Sweelincks bedeutendste Schüler waren Michael Praetorius und Samuel Scheidt.

Michael Praetorius (1571—1621), war 1604 Organist an der St. Peter- und Paulskirche in Hamburg. (Ausführliches s. S. 26—29.)

Samuel Scheidt, geb. 1587 in Halle, wo er als Organist an der Moritzkirche wirkte, lebte sodann in Hamburg, kehrte nach Halle zurück, wo er am 24. März 1654 starb. Scheidt, der in seinem Testamente eine bedeutende Summe zum Bau einer neuen Orgel für die Moritzkirche in Halle bestimmte, war ein hervorragender Orgelspieler seiner Zeit. In seinen »Cantiones sacrae octo vocum«, Hamburg 1620, finden sich Orgelsätze in dem neuen Stile, der eine gröfsere Beweglichkeit in der Stimmenführung gegenüber dem alten Orgelstile aufweifst. Geistliche und weltliche Lieder, sowie auch Tänze für die Orgel gesetzt und entsprechend figuriert, ohne dafs die Liedform darunter leidet, finden wir in seinem Werke »Tabulatura nova«, Hamburg 1624. Der durch die künstlicheren Formen des Kontrapunktes figurierte Choral ist so recht die Art und Weise des Stiles von Scheidt.

Johann Jakob Froberger, geb. 1605 in Halle, gest. 7. Juni 1667 in Héricourt. Froberger erhielt bei seinem Vater, der Stadtkantor in Halle war, den ersten Unterricht in der Musik und kam 1650 nach Wien, wo Kaiser Ferdinand III. für seine weitere Ausbildung Sorge trug. Unter der Leitung des zu damaliger Zeit hochberühmten Meisters im Orgelspiel, Girolamo Frescobaldi in Rom, bildete sich Froberger bald zu einem der gröfsten Orgelspieler und Komponisten seines Instrumentes heran. Von Rom zurückgekehrt, erhielt er 1655 die Stellung eines Hoforganisten und unternahm Konzertreisen, die ihn an verschiedene deutsche Höfe und nach London (1662) führten. Von ihm: »Diverse curiose e rarissime partite di Toccate, Ricercate, Caprici e Fantasie per gli amatori di cembali, organi ed instromenti« (Mainz 1695, 2. Aufl. 1699), sowie »Diverse ingegnosissime, rarissime e non mai più viste curiose partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande e Gigue di cembali, organi ed instromente« (Mainz 1714).

Johann Kaspar Kerl, geboren 1625 in Obersachsen, gestorben am 29. Juni 1690 in München als Nachfolger Rudolf von Lassus in der Stellung eines Direktors der kurfürstlichen

Kapelle. Kerl kam wie Froberger nach Wien, wo er Schüler vom Hofkapellmeister Valentini wurde. Der Kaiser sandte ihn nach Rom, um bei Carissimi zu studieren. Es ist wahrscheinlich, dafs Kerl auch bei Frescobaldi in Rom Unterricht im Orgelspiele genofs. Bei der Krönung Kaiser Leopolds I. 1658 in Frankfurt a. M. war Kerl als Herzoglicher Organist zugegen und erregte durch eine von ihm geschriebene Messe, sowie durch sein Orgelspiel ein derartiges Aufsehen, dafs ihm der Kaiser den Adel verlieh. Noch im Krönungsjahre des Kaisers wurde Kerl nach München als Direktor der Hofkapelle berufen, wo er während seiner 15jährigen Dienstzeit eine grofse Thätigkeit als Komponist entfaltete. Von ihm sind Messen, Motetten, Orgelsätze, sowie drei Opern geschrieben. 1673 gab er seine Stellung in München auf, die ihm durch die italienischen Hofsänger verleidet wurde. Diese beneideten Kerl nämlich um die Gunst, welche ihm der Kurfürst Ferdinand Maria zugewandt hatte, durch die beifällige Aufnahme seiner Opern. Kerl ging nach Wien als Organist am St. Stephansdome, kehrte später wieder nach München zurück und starb daselbst im Jahre 1690, wo sich in der Augustinerkirche der marmorne Grabstein, auf welchem er als »Kurfürstlicher Hofkapellmeister« bezeichnet ist, befindet. Unter italienischem Einflusse stehen wohl Kerls meiste Werke, wohl läfst aber das in München 1668 erschienene »Modulatis super Magnificat octo tonis ecclesiasticis respondens« den Einflufs der deutschen Schule erkennen.*)

Johann Pachelbel, geb. am 1. Sept. 1653 in Nürnberg, gest. 1706 daselbst als Organist an der St. Sebalduskirche, welche Stellung er vom Jahre 1695 an inne hatte. Pachelbel wandte sich, nachdem er die Lorenzer Hauptschule in Nürnberg und die Universität Altdorf, an der er zugleich als Organist thätig war, besucht hatte, nach Regensburg und Wien. In Wien wurde er bis zum Jahre 1675 der Stellvertreter von Johann Kaspar Kerl, von dessen Kunst er sich das Beste aneignete, so dafs er als dessen Schüler gelten mufs. Nachdem er als Hoforganist an der Predigerkirche in Er-

*) Siehe die Ausgabe Kerlscher Werke in den »Denkmäler der Tonkunst in Bayern«, redigiert von Prof. Dr. Ad. Sandberger.

furt gewirkt hatte, ging er 1690 als Organist nach Stuttgart, von wo er durch die Franzosen vertrieben, 1692 nach Gotha übersiedelte, bis er 1695 Organist an der St. Sebalduskirche in Nürnberg wurde. Pachelbel steht schon, mit geringen Ausnahmen, ganz auf dem Boden des neuen Tonsystems, die alten Tonarten kommen bei ihm fast nicht mehr in Anwendung. Von ihm: Präludien und Toccaten für die Orgel, die bereits dem Wesen der Orgel vollkommen entsprechen, und in welchen das reiche Figurenwerk motivisch und thematisch, als notwendiges Glied des Ganzen, behandelt ist.

Johann Adam Reinken, geb. am 27. April 1623 in Deventer (Holland), gest. am 24. November 1722 in Hamburg, wohin bekanntlich J. S. Bach reiste, um diesen Orgelmeister, der ihn sicherlich in seiner grofsen Kunst beeinflufst hat, zu hören. Reinken studierte in Leipzig und später bei Scheidemann in Hamburg Orgel. Als Organist an der Katharinenkirche in Hamburg genofs er einen Ruf als Künstler, der weit über die Grenzen Deutschlands hinausging. Nur wenige Orgelkompositionen sind von ihm vorhanden; dieselben zeigen aber, wie sehr Reinken bemüht war, nur orgelmäfsig zu schreiben und das Sprachvermögen dieses Instrumentes möglichst zum Ausdruck zu bringen.

Dietrich Buxtehude, geb. 1637 in Helsingör, von 1668 an Organist in Lübeck, und gestorben daselbst im Jahre 1707. Wie Reinken war auch er einer der bedeutendsten Orgelvirtuosen und Kontrapunktisten des 17. Jahrhunderts. Beide können als echte Vorgänger J. S. Bachs betrachtet werden, denn sie entwickelten den wahren Orgelstil am Choral und an den strengen (kanonischen) Formen der Musik im Unterschied von den vielen übrigen Komponisten für die Orgel, die, wie uns ein Blick in die Orgeltabulaturbücher deutscher Organisten belehrt, von den italienischen Orgelvirtuosen beeinflufst waren. Wir finden nämlich in ihren Orgelbüchern meistens von den Italienern entlehnte Musikstücke für Orgel übertragen, welche sie, wie Ambros sagt, »nach eigenem Geschmack oder Ungeschmack kolorierten«. Von Buxtehude hat Philipp Spitta eine Sammlung Orgelkompositionen veröffentlicht, die deutlich zeigen, dafs wir es hier

nicht mit einem Klavierstil, in welchem die meisten der von Italien beeinflufsten Orgelkomponisten befangen waren, zu thun haben, sondern mit echten Orgelwerken.*) Die Vermischung des Klavierstiles, der sich bekanntlich aus dem Lied und Tanz entwickelte, mit dem Orgelstile, dessen Wesen eine gröfsere Objektivität ist, findet sich bei Reinken wie bei Buxtehude nicht, wohl aber bei den Italienern und bei den durch sie beeinflufsten deutschen Orgelmeistern.

Georg Muffat, 1675 Organist am Münster in Strafsburg, 1690 Organist und Kammerdiener beim Erzbischof von Salzburg, 1695 Fürtl. Passauischer Kapell- und Pagenhofmeister, gest. in Passau am 23. Februar 1704. Von ihm das dem Kaiser Leopold I. gewidmete Werk »Apparatus musico organistico«, Augsburg 1695.

Wie heifsen die hauptsächlichsten Quellenwerke zum Studium der deutschen Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts?

Sebastian Virdungs »Musica getutscht« (Deutsche Musik), Basel 1511.

Martin Agricolas »Musica instrumentalis«, Wittenberg 1528. Michael Praetorius' »Syntagma musicum«, 1619, 2 Bände. Nachtigalls (Luscinius) »Musurgia seu praxis musicae«, 1536.

Wie war es in Deutschland mit der aufserkirchlichen Instrumentalmusik im 15., 16. und 17. Jahrhundert beschaffen?

Im allgemeinen gilt in diesen Jahrhunderten für Deutschland in Bezug auf die Instrumentalmusik dasselbe, was für Italien gilt: an der Hand des Kirchendienstes entwickelten sich das Orgelspiel, das Spiel auf Streichinstrumenten, im Salon die Laute, die nach und nach durch das Klavier abgelöst wurde. Die ältesten deutschen Instrumentalkompositionen treten uns in den handschriftlichen Sammlungen der Berliner und Münchener Bibliothek entgegen. (Siehe Seite 44—77 in den Beilagen der Monatshefte für Musikgeschichte von Rob. Eitner.) Die Tänze der Berliner Sammlung stammen wohl aus Schlesien, was jedenfalls durch

*) Siehe Dietrich Buxtehude: Drei grofse Orgelstücke. Herausgegeben von H. Kretzschmar, Leipzig.

den in denselben gebrauchten Ausdruck »swathe Martina« (heil. Martina) bestätigt wird. In den Überschriften der besagten Musikstücke kommt das Wort »Schwanz« vor. »Swanz« bedeutete im Mittelalter soviel als »Tanz«, z. B. »pawir schwantz« = Bauerntanz; »fockschwantz« = Fuchstanz; »einherswanzen« = tänzelnd einhergehen. Noch heute ist in Schwaben das Wort »Kuhschwanz«, das in der Vulgärsprache in »Kuhschwof« verwandelt wurde, für eine Art Bauerntanz gebräuchlich. Fraglich ist jedoch, ob diese Musikstücke wirklich zum Tanze gebraucht wurden. Da dieselben mehrstimmige mit komplizierter und wechselnder Rhythmik versehene Instrumentalsätze sind, so liegt die Vermutung nahe, dafs sie auf Instrumente übertragene Vokalsätze waren. Dies zeigt uns auch das dem 15. Jahrhundert angehörige Orgelbuch von Conrad Paumann von Nürnberg. (Siehe Chrysanders Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, Band II, 1867.) Dasselbe bietet aufser einer Reihe von Schulbeispielen eine Reihe von dreistimmigen Tonstücken, die sich als übertragene erweisen. Conrad Paumann war blind, und trotzdem einer der hervorragendsten Instrumentalisten des 15. Jahrhunderts. Er spielte fast alle in diesem Jahrhundert gebräuchlichen Instrumente (aufser der Orgel noch die Laute, Zither, Geige, Flöte und das Krummhorn). Sein Ruf hatte sich bis in die fernsten Gegenden verbreitet. Fürsten luden ihn ein, beschenkten ihn und zeichneten ihn aus. So schenkte ihm z. B. Kaiser Friedrich, der Herzog von Mantua, ein goldverbrämtes Gewand, ein Kriegsschwert mit vergoldetem Gehänge, eine goldene Kette und eine Armspange. Der Fürst von Ferrara machte ihm ein golddurchwirktes Kleid mit anderen wertvollen Gegenständen zum Geschenk u. s. w. Paumann verweilte auch am Hofe des Herzogs Albrecht in München, der ihm ein Gehalt von 80 rheinischen Gulden alljährlich aussetzte.

Aufser Conrad Paumann werden im 15. Jahrhundert noch als bedeutende Instrumentalisten genannt: die Lautenspieler Heintz Helt (1413) und Hans Meisinger (1447). Der Lautenspieler Conrad Gerle aus Nürnberg gab 1552 bei Burger in Nürnberg ein »Lautenbuch« heraus, in welchem uns die Lautentabulatur erklärt wird. Aus desselben Verfassers Buch »Musica Teutsch auf die Instrument der grofsen und

kleinen Geygen auch Lautten u. s. w.«, Nürnberg 1532, ist ersichtlich, dafs die Tabulaturschrift auch bei anderen Instrumenten Anwendung fand. Ferner ist der aus Schwäbisch-Gmünd gebürtige Lautenist Hans Judenkunig mit seinem 1523 veröffentlichten Lautenbuche zu erwähnen, das Präludien (oder wie er sie nennt: Priamelln), Tänze und Liedübertragungen enthält in ein- und zweistimmigen Tonsätzen, das »Tabulaturbuch auff die Lauten« von Sebastian Ochsenheim (gest. 1574) in Heidelberg 1558 erschienen, enthält in Teil I: Übertragungen von 49 Motetten von Berchem, J. v. Brandt, A. Caen, Ducis, A. Fevin, N. Gompert, L. Hellinck, Josquin des Près, J. Kilian, Mouton, Peschin, L. Senfl, Verdelot u. a. m. Teil II: Übertragungen von Liedern von Glanner, Paul Hoffhaimer, N. Isaak, Kilian, Mahu, Otmair, Peschin, Senfl, Stolzer, Zirler u. a. m. Teil III und IV: Französische und italienische Lieder, sowie Tänze. Ein hervorragender Lautenvirtuose war noch Melchior Newsiedler, geb. in Prefsburg, lebte als angesehener Lautenist in Nürnberg, wo er 1536 »Ein künstlich Lautenbuch, In zwey theyl getheilt« herausgab. Der erste Teil war, wie Newsiedler selbst sagt, »für die anfahende Schüler. Im andern Theyl sein begriffen vil auserlessner kunstreiches stuck von Fantaseyen, Preambeln, Psalmen und Muteten etc.« Bei Newsiedler macht sich in der Figuration der Lieder für Laute schon eine Emanzipation von den Banden des Vokalsatzes, in welchem im allgemeinen die Instrumentalmusik damals gefesselt war, geltend. Eine reichhaltige Sammlung von Lautenstücken ist diejenige von Besardus in seinem »Thesaurus Harmonicos«, 1603, in Köln bei Gerard Greuenbach erschienen.

Schliefslich sei noch Ernst Gottlieb Baron als bedeutender Lautenspieler des 18. Jahrhunderts erwähnt. Baron, der 1696 in Breslau geboren wurde, studierte 1715 in Leipzig und 1719 in Halle Jurisprudenz. Im Jahre 1734 erhielt er die Anstellung als Kronprinzlicher Kapellist in Berlin, 1740 als Kammer-Theorbenspieler daselbst und starb 1760 in Berlin als Kammermusikus. Baron ist Verfasser von Lautenschulen, Kompositionen für die Laute, Schriften und Abhandlungen über Theorie und Ästhetik der Musik.

Soviel von der Laute und ihrer Bedeutung als selbständiges musikalisches Ausdrucksmittel, wie als Begleitungs-

instrument. In allen Kulturstaaten Europas (Italien, Spanien, Frankreich, Holland und Deutschland) finden wir dieselbe im Mittelalter, im Renaissance- und Reformationszeitalter als allgemeines Musikinstrument im Gebrauch, indem sie die Stellung inne hatte, die heute das Klavier einnimmt. Aufschlufs hierüber geben uns die zahlreichen Lautentabulaturbücher vom 15. bis 18. Jahrhundert, welche

No. 6. Titelvignette zu Herm. Finks »Patrica musica .

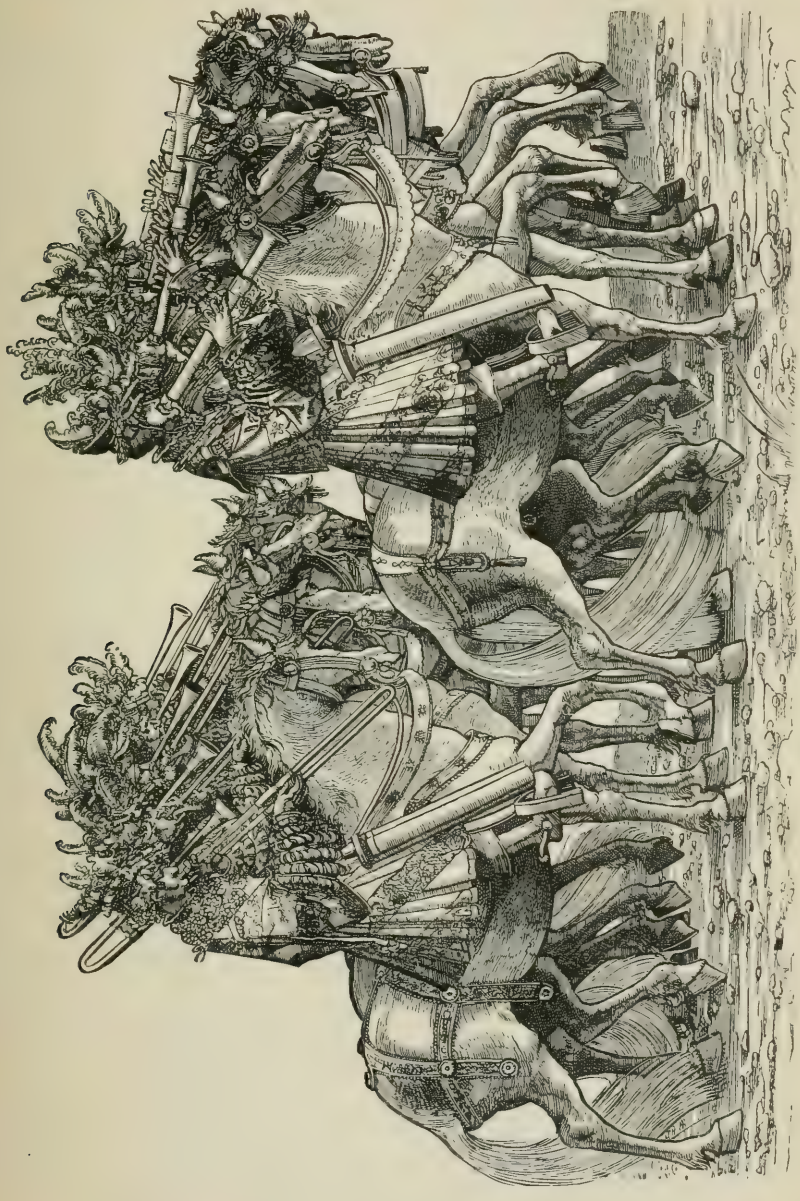
zum gröfsten Teile arrangierte Gesangskompositionen und Tänze italienischer Musiker enthielten und dadurch die Abhängigkeit der Völker in musikalischen Dingen von Italien zeigen. Die Ausnahmen in Deutschland sowohl auf der Laute, wie auf der Orgel, Geige und dem aufstrebenden Klaviere zeigen, dafs Deutschland sich allmählich von italienischem Einflufs zu befreien suchte.

Aufser der kirchlichen und dramatischen Musik trieb nach der Reformation die Familien- und Hausmusik in Deutschland ihre ersten Blüten, und zwar auf dem Gebiete der

Lauten-, Geigen- und Klavierkomposition. Bei den zünftigen Musikanten, sowie in der Militärmusik waren Flöten, Krummhörner, Zinken, Fagott, Heerpauke und Posaunen im Gebrauch.

Wichtig für die Zeit des 17. Jahrhunderts in Deutschland ist die Entwicklung des Klavierstiles, der, wie bereits gesagt, seinen Grund und Boden im Lied und im Tanz hat, wie uns dies die zahlreichen Sammlungen von Tänzen aus dem 17. Jahrhundert zeigen. So gab Michael Praetorius 1611 eine Sammlung von Tänzen für das Klavier heraus unter dem Titel »Terpsichore«, Büchner eine solche unter dem Titel: »Servia von schönen Vilanellen, Galliarden und Couranten«, Nürnberg 1614. Von Schein findet sich eine Sammlung vor, die den Titel trägt: »Banchetto musicale neuer anmuthiger Paduanen, Galliarden, Couranten und Allemanden , Leipzig 1617. Von Oberndorffer: »Allegrezza Musicale«. Am Ende des 17. Jahrhunderts erscheint für solche nach dem Bedürfnisse der Abwechslung aneinandergereihte Tänze der Ausdruck »Suite«, obwohl die Bezeichnung »Partie« noch häufiger vorkommt. In Nürnberg 1697 erschienen von J. Krieger »Sechs musikalische Partien, bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Doublen, Giguen, nebst eingemischten Bourreen, Menuetten und Gavotten«. Wie in Deutschland die »Suite« oder »Partita« die beliebte Instrumentalform wurde, so war es in Italien die »Sonate«, welche anfänglich nur ein der Kantate entgegengesetztes Musikstück bedeutete. Praetorius erklärt in seiner Syntagma musicum III, 22, den Begriff der Sonate folgendermafsen: »Sonata à sonando, wird also genennet, dafs es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten musicieret wird, deren Art gar schön in Joh. Gabrielis vnd andrer Auctoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn«. Die Sonaten sind nach ihm »gar gravitätisch vnd prächtig vff Motettenart gesetzt«, während »die Canzonen aber mit vielen schwarzen Notten frisch, frölich vnd geschwinde hindurch passieren«. So fufst nach Praetorius' Auslegung die Kanzone auf dem Liede, welches gleichsam paraphrasiert wurde, die Sonate hingegen auf der Motette. Diese Instrumentalwerke waren die Vorläufer der Sonate, wie sie von Philipp Emanuel Bach über Haydn

und Mozart ausgebildet wurde, bis diese Kunstform in Beethoven eine ungeahnte Höhe erreichte. Bedeutsam bei den



No. 7. Burgundische Pfeifer und Posaunenbläser im Mittelalter.

deutschen Tondichtern gegenüber den italienischen ist der Umstand, dafs es bei jenen in ihren »Suiten« und »Partiten«,

No. 8. Querpfeifer und Trommelspieler im Mittelalter.

deren Sätze nach dem ästhetischen Gesetze des Kontrastbedürfnisses aneinandergereiht waren, nicht nur beim schönsinnlichen Klangreize genüge gethan war. Wir sehen bei ihnen schon das Ringen nach Musik als Ausdruck bestimmter seelischer Vorgänge, auch an tonmalerischen Versuchen fehlte es nicht. So versuchte Froberger in einem Klavierstücke bereits die Eindrücke einer Reise von Frankreich nach England zu schildern, und Buxtehude schrieb sieben Suiten für Klavier, welche die Natur und Eigenschaften der Planeten widerspiegeln sollten. Bei Muffat finden wir bereits den Klavierstil zu höherer Vollkommenheit herangereift, wie dies aus seinen zwölf Toccaten ersichtlich ist. Als bedeutendster der ersten Erfinder eines selbständigen Klavierstiles mufs Johann Kuhnau genannt werden. Kuhnau war am 6. April 1667 in Geising geboren und in Leipzig am 25. Juni 1722 als Thomaskantor gestorben. Kuhnau erhielt seine allgemeine Bildung auf der Kreuzschule in Dresden, und war hier bereits als Ratsdiskantist angestellt. 1680 floh er beim Ausbruche der Pest nach Zittau, studierte hier unter Kantor Edelmann, und bezog 1682 die Universität Leipzig, wo er Organist an der Thomaskirche, 1700 Universitätsmusiker und schliefslich Kantor an der Thomaskirche wurde. Kuhnau ist als Mitbegründer der Sonate in ihrer heutigen Form (dreisätzig: Allegro, Adagio, Rondo) anzusehen. Der als Rechtsgelehrter, Mathematiker, Philolog und Musiker ausgebildete Mann gab 1695 in Leipzig folgendes Klavierwerk heraus: »Neuer Clavier-Uebung ander Theil, das ist: Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa oder Terzia minore eines jedweden Toni benebenst einer Sonata aus dem B. Ferner »Frische

Clavierfrüchte oder: Sieben Suonaten von guter Invention vnd Manier auff dem Clavier zu spielen«, Dresden vnd Leipzig, in Verlegung Joh. Christ. Zimmermanns, 1696, sowie »Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier«, Leipzig 1700. Interessant ist, dafs jeder dieser Sonaten von Kuhnau ein Programm beigegeben ist. Aufserdem schrieb Kuhnau Kantaten u. a. m.

Von den berühmten Geigern des 17. Jahrhunderts auf deutschem Boden sind Johann Walter und Franciscus Heinrich von Biber zu erwähnen.

Johann Walter, geb. in Witterda bei Erfurt, war von 1674 bis 1680 Geiger in der kurfürstl. sächs. Kapelle und später »Kurfürstl. sächs. Sekretär« in Mainz. Von ihm: »Scherzi da Violino solo con il Basso continuo per l'Organo«, 1676. Ferner »Wohlgepflanzter Lustgarten« (Hortus Chelicus, 1694), in welchen Stücken er bereits dem Wesen der Violine Rechnung trägt.

Franciscus Heinrich von Biber, geb. 1644 in Wartenberg, war als Hochfürstl. salzburgischer Kapellmeister der gröfste deutsche Geiger seiner Zeit. Auf seinen Kunstreisen durch Deutschland, Frankreich und Italien erregte er das gröfste Aufsehen, so dafs er in Wien von Kaiser Leopold in den Adelstand erhoben wurde. Gestorben ist Biber in Salzburg am 3. Mai 1704. Seine Sonaten für Violine, die 1681 erschienen, sind nicht nur technisch, sondern auch musikalisch interessant.

Deutschlands Klassiker der Tonkunst

(18. und erstes Viertel des 19. Jahrhunderts.)

Johann Sebastian Bach.

Welche drei grofsen Tondichter stehen am Eingange der Blütezeit deutscher Tonkunst?

Bach, Händel und Gluck.

Wann und wo wurde Johann Sebastian Bach geboren?

Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 in Eisenach als Sohn des Hof- und Stadtmusikus Ambrosius Bach (gest. 1695) geboren. (Der Stammvater dieser echt deutschen Musikerfamilie, von der es heifst »die sächsischen Bäche rauschen in allen Musiken«, war der protestantische thüringische Bäcker und Müller Veit Bach, geb. 1550 in Wechmar bei Gotha.) Schon mit zehn Jahren verwaist, kam er in die Pflege seines älteren Bruders Johann Christoph, Organist zu Ohrdruf, von dem er den ersten musikalischen Unterricht erhielt. Die Übungsstücke, welche ihm sein Bruder gab, genügten ihm jedoch nicht, sondern er fühlte den Drang in sich, Gröfseres zu leisten. Dieser Wunsch war so grofs, dafs er ein Buch, welches Orgel- und Klavierstücke von J. K. Kerl, J. J. Froberger und J. Pachelbel enthielt, und welches sein Bruder ihm verweigerte, sich heimlich durch die Gitter des Schrankes, in welchem es sich befand, herausnahm und es in mondhellen Nächten in der Zeit von sechs Monaten abschrieb. Sein Bruder, der dies entdeckte, nahm ihm jedoch die Abschrift weg.

J. S. Bach wurde nicht allein einer der gröfsten Komponisten, sondern zugleich einer der gröfsten Orgel- und Klaviervirtuosen, besonders als Orgelvirtuose wurde er von seinen Zeitgenossen bewundert, dagegen blieb das volle Verständnis für seine Schöpfungen erst späteren Generationen

vorbehalten. Bachs Lehr- und Spielart verbreitete sich über Sachsen, Norddeutschland und weiter. Das beste Werk der Bachschen Lehrmethode ist die Klavierschule seines Sohnes Philipp Emanuel, sowie die Harmonielehre J. Ph. Kirnbergers und die Lehre F. W. Marpurgs vom Kontrapunkt, welche alle auf J. S. Bachs Beispiel gründen.

Wo war der Schauplatz von Bachs Thätigkeit?

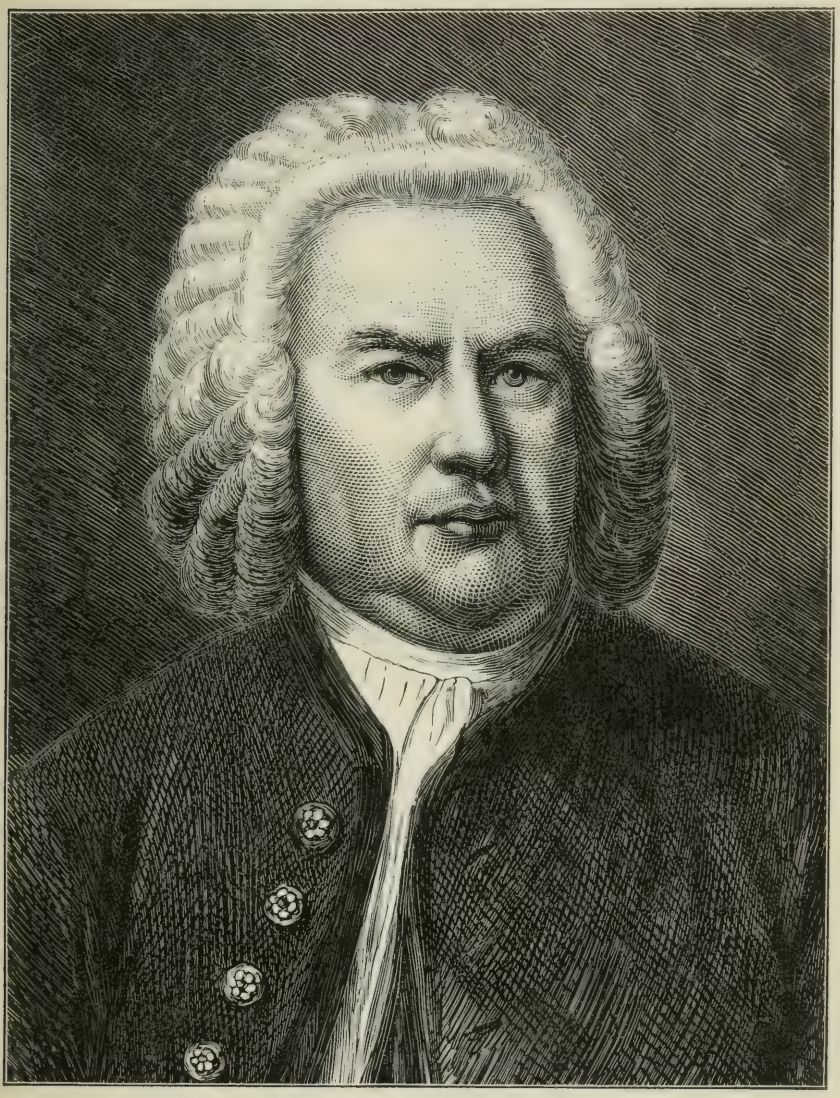
In den Städten Eisenach, Lüneburg, Arnstadt, Mühlhausen i. Th., Weimar, Köthen und Leipzig.

Welche Daten sind aus J. S. Bachs Jugendzeit bemerkenswert?

J. S. Bach, welcher der jüngste unter seinen Brüdern war, verlor schon mit zehn Jahren seinen Vater, nach dessem Tode ein älterer Bruder die Erziehung Johann Sebastians übernahm, indem er ihm den ersten Klavierunterricht erteilte. Als jedoch auch dieser Bruder im Jahre 1699 starb, war sich Johann Sebastian allein überlassen. In dürftigen Verhältnisse verlebte er drei Jahre als Chorknabe am Michaelsgymnasium in Lüneburg. Bach verstand es schon in dieser Zeit, dort zu lernen, wo sich ihm Lehrreiches darbot; so z. B. ging der Knabe von Lüneburg zu Fufs nach Hamburg, um den berühmten Organisten Reinken zu hören, und ebenfalls nach Celle, woselbst sich eine französische Oper befand.

Im Jahre 1700 trat Bach in den Chorus symphoniacus an der Partikularschule von St. Michael in Lüneburg, das damals 12000 Einwohner zählte, ein. Die Zahl der Chorschüler war zwischen 24 und 30; dieselben erhielten aufser einem Chorgelde von monatlich einem halben Thaler das beneficium coenobii, d. h. einen Freitisch, und wurden auf Klosterkosten am Tische der Altfrau, der Viehmagd und des Pförtners gespeist. Für Wohnung und Bett mufsten sie selbst sorgen. Die Singeschüler waren zugleich Besucher der Schulklassen, weshalb auch Bach mit einer tüchtigen allgemeinen Bildung ausgerüstet war. Die Chorschüler wurden vom Kantor in der Musik, besonders im Figuralgesange, unterrichtet und hatten dafür folgenden Dienst: Früh morgens in der Mette zu singen, sodann im Morgengottesdienst (Matutinis precibus), im Nachmittagsgottesdienste (Vespertinis precibus), in den

Vigilien am Abend, sowie die Responsorien und das Halleluja. Besondere Kirchenmusiken wurden an den grofsen



No. 9. Johann Sebastian Bach.

Kirchenfesten mit Instrumentalbegleitung aufgeführt. Zu diesen Verpflichtungen kam noch die des »ostiatim canere«, d. h. das allwöchentliche zweimalige Umsingen von Thür

zu Thür (Kurrende). Im Jahre 1703 erlosch während der Mutation die Sopranstimme des jungen J. S. Bach, der nunmehr Lüneburg verliefs.

In welche Zeit fallen die eigentlichen Wanderjahre J. S. Bachs?

In die Zeit von 1703 bis 1723. (1703 wird J. S. Bach als Violinist in der Herzogl. Hofkapelle in Weimar angestellt, 1704 als Organist in Arnstadt.)

Welche Werke Bachs entstanden in der Arnstadter Zeit?

In der Arnstadter Zeit, die noch als Studienzeit anzusehen ist, entstehen u. a. die Bearbeitung der 16 Violinkonzerte Vivaldis für Klavier, Choralvorspiele und Variationen (Partite diverse).

Welche Erstlingsarbeit ist für J. S. Bachs Auffassung vom Wesen der Musik als Ausdruck der inneren Gefühlsvorgänge bedeutsam und bezeichnend?

Das »Capriccio über die Abreise eines Freundes« für Klavier.

Aus welchem Grunde mufste Bach Arnstadt verlassen?

Das Anklageprotokoll des Konsistoriums gegen Bach besagt, dafs dieser durch »die vielen wunderlichen variationes und fremden Töne, die er in die Choräle mische, die Gemeinde confundieret; auch wagte er eine fremde Jungfer zum Singen auf den Chor zu bieten«. Endlich kam es durch eine Urlaubsüberschreitung zum Bruch zwischen Bach und dem Konsistorium sowie dem Rate von Arnstadt. (Bach war nämlich anstatt vier Wochen acht Wochen ausgeblieben, hatte sich nach Lübeck begeben, um den berühmten Organisten Buxtehude zu hören.)

Wann siedelte J. S. Bach nach Mühlhausen i. Th. über?

Im Jahre 1707, wo er Nachfolger von Johann Rudolf Ahle als Organist an der St. Blasiuskirche wurde.

Wodurch hatte Mühlhausen i. Th. ganz besonders den Ruf einer Pflegestätte ernster Musikbestrebungen?

Durch Johann Eccard, der dort gewirkt hatte.

Durch welche Begebenheit wird Mühlhausen i. Th. für Bachs Leben von Bedeutung?

Bach gründete in Mühlhausen einen häuslichen Herd, indem er sich mit Maria Barbara Bach, der Tochter des Organisten Johann Michael Bach, vermählte, aus welcher Ehe die folgenden vier Söhne hervorgingen: Wilhelm Friedemann, Philipp Emanuel, Johann Gottfried und Leopold August. (Johann Michael Bach, der 1660 in Arnstadt geboren wurde, war Organist und Stadtschreiber in Gehren [Fürstentum Schwarzburg-Sondershausen], wo er 1723 starb. Von ihm: Kirchenchöre, Orgel- und Klavierkompositionen, sowie Motetten, von denen sich einige in der Sammlung des Berliner Domchores befinden.)

Wohin siedelte Bach von Mühlhausen i. Th. über?

Nach Weimar im Jahre 1708, als Kammer- und Hoforganist des Herzogs Wilhelm von Sachsen-Weimar, wo er neun Jahre verblieb.

In welchem Jahre wurde Bach nach Köthen als Organist und Fürstlicher Kapellmeister berufen?

Im Jahre 1717. Hier in Köthen starb Bachs Frau, und zwar im Jahre 1720.

Mit wem ging J. S. Bach eine zweite Ehe ein?

Mit Anna Magdalena Wülkens im Jahre 1721.

Wie heifsen einige bemerkenswerte Schöpfungen Bachs aus der Weimar-Köthener Periode?

»Ich hatte viel Bekümmernis«, »Nun komm' der Heiden Heiland«, »Bereitet die Wege, bereitet die Bahn«, »Barmherziges Herze«, »Ein' feste Burg ist unser Gott« (1717 zum Jubelfeste der Reformation geschrieben), 6 kleine Präludien, 15 zweistimmige Inventionen für Klavier, der erste Teil des wohltemperierten Klaviers, das »Orgelbüchlein« mit 46 Choralbearbeitungen, die 6 Sonaten für Violine und Clavicembalo, welche jedoch bei Lebzeiten Bachs nicht gedruckt wurden, 9 Trios für Klavier, Flöte und Violine, 4 Konzerte für den »Flügel« und 6 Sonaten für zwei Klaviere und Pedal.

Von Köthen aus besuchte der gröfste Meister des Orgelspiels, J. S. Bach, einmal Hamburg, wohin er in seinen

Jugendjahren so oft gepilgert war. Er bewarb sich um die Organistenstelle zu St. Jacobi, allein vergeblich. Ein unbedeutender Mann, der »aus freiem Willen eine Erkenntlichkeit zu erzeigen gewillt war« imponierte dem Kollegium mehr und wurde gewählt. Ein Zeitgenosse, Musikschriftsteller Mattheson, spricht sich in einer ebenso kernigen und treffendwahren, als originell-launigen Schilderung über die Konkurrenz J. S. Bachs wie folgt aus: »Ich erinnere mich, und es wird sich's noch wohl eine ganze zahlreiche Gemeinde erinnern, dafs sich vor einigen Jahren ein gewisser grofser Virtuose, der seitdem nach Verdienst zu einem ansehnlichen Kantorat befördert worden, in einer nicht kleinen Stadt zum Organisten angab, auf den meisten und schönsten Werken tapfer hören liefs und eines Jeden Bewunderung seiner Fertigkeit halber an sich zog; es meldete sich aber auch zugleich neben anderen untüchtigen Gesellen eines wohlhabenden Handwerksmannes Sohn an, der besser mit Thalern, als mit Fingern präludieren konnte und demselben fiel der Dienst zu, wie man leicht erraten kann, unangesehen sich fast jedermann darüber ärgerte. Es war aber eben um die Weihnachtszeit, und der beredte Hauptprediger, welcher gar nicht in den simonischen Rat gewilligt hatte, legte das Evangelium von der Engelmusik bei der Geburt Christi aufs Herrlichste aus, wobei der jüngste Vorfall ihm Gelegenheit an die Hand gab, seine Gedanken zu entdecken und seinen Vortrag ungefähr mit diesen merkwürdigen Worten zu schliefsen: »Er glaube ganz gewifs, wenn auch einer von den bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte, und wollte Organist zu St. Jacobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen!«

Wo verbrachte J. S. Bach die letzten 27 Jahre seines Lebens?

In Leipzig, wohin er im Jahre 1723 als Organist und Kantor der Thomasschule berufen wurde, mit einem Bezug von 87 Thalern Geld, 16 Scheffel Korn, 13 Thalern Licht- und Holzgeld.

Welche dienstlichen Verpflichtungen hatte J. S. Bach in seiner Stellung als Thomaskantor?

Neben dem Musikunterrichte hatte Bach die Leitung des

Schülerchores bei dem Gottesdienste und bei Leichenbegängnissen.

Wann und wo starb J. S. Bach?

J. S. Bach, der erblindete, starb am 28. Juli 1750 in Leipzig.

Welches sind die hervorragendsten Schöpfungen von J. S. Bach?

Die Choralbearbeitungen und Kantaten, die grofse Messe in Hmoll, das Weihnachtsoratorium, die Passionsmusiken nach Evangelien, unter denen die gewaltige Matthäuspassion, ferner die Kompositionen für Orgel, für Klavier, Violine und Violoncello. (Für Klavier sind vor allem zu erwähnen: »Das wohltemperierte Klavier« sowie die »Chromatische Phantasie und Fuge«, für Violine die sechs Sonaten, für Violoncello die Suiten.)

Wie ist die Bachsche Suite beschaffen?

Die Bachsche Suite besteht aus der Aufeinanderfolge von mehreren Sätzen, welche, obwohl sie individuell und charakteristisch gegliedert sind, aus einer und derselben Tonart gehen und in deren Aufeinanderfolge das Prinzip der Abwechselung mafsgebend ist. Den Inhalt der Bachschen Suiten bilden meist künstlerisch verarbeitete Tanzformen, wie dieselben vor und zu Bachs Zeiten üblich waren. (Sarabande, Loure, Gavotte, Bourrée, Gigue, Ciaconna, Siciliano, Allemande, Menuett, Courante u. a. m.)

Welches Musikinstrument gelangte durch J. S. Bach zu seiner selbständigen und vollständigen Ausdrucksfähigkeit?

Die Orgel.

Welcher Art ist der Stil Bachs?

Polyphon. (Bekanntlich nennen wir Polyphonie jene musikalische Schreibweise, die durch die Gesetze des mehrfachen Kontrapunktes erlernt wird. Ihre einzelnen Kunstformen sind: die Imitation, die Variation, die Figuration, der Kanon und die Fuge.)

Wie war Bachs Orchesterbehandlung beschaffen?

Eine entscheidende Bedeutung erlangen die Instrumente, etwa durch ihre besonders charakteristische Tonfarbe oder

durch Verschmelzung der Töne mehrerer (gemischte Klangfarben) Mischfarben, bei Bach noch nicht; in seinen Werken mit Gesang haben die Instrumente weit mehr die Bedeutung von Stimmen, die sich von denen der Singenden kaum unterscheiden und umgekehrt: die Singstimmen sind wie Instrumentalstimmen behandelt.

Worin besteht die grofse Bedeutung J. S. Bachs für die Musikentwicklung?

1. In seiner Lehrthätigkeit, durch welche er der Begründer der modernen Haus- und Kammermusik wurde.
2. Auf J. S. Bach geht die moderne Behandlung des Klavieres zurück. (Präludien, Inventionen, Symphonien und das wohltemperierte Klavier.)
3. In der selbständigen und künstlerischen Behandlung der Streichinstrumente (Violine und Violoncello) war J. S. Bach Bahnbrecher.
4. In der Ausbildung und meisterhaften Beherrschung der polyphonen Schreibweise.
5. In seiner Eigenschaft als Meister des Orgelspieles und der Orgelkomposition.
6. Indem er den protestantischen Kirchenmusikstil, dessen Mittelpunkt das Gemeindelied bildet, zur mustergültigen Vollendung brachte.
7. Durch seine Suiten für Orchester und für einzelne Instrumente ist Bach in Deutschland als Vater der Instrumentalmusik anzusehen.

Welche grofsen Tondichter Deutschlands traten erst das volle Erbe Bachschen Geistes an?

Ludwig van Beethoven und Richard Wagner.

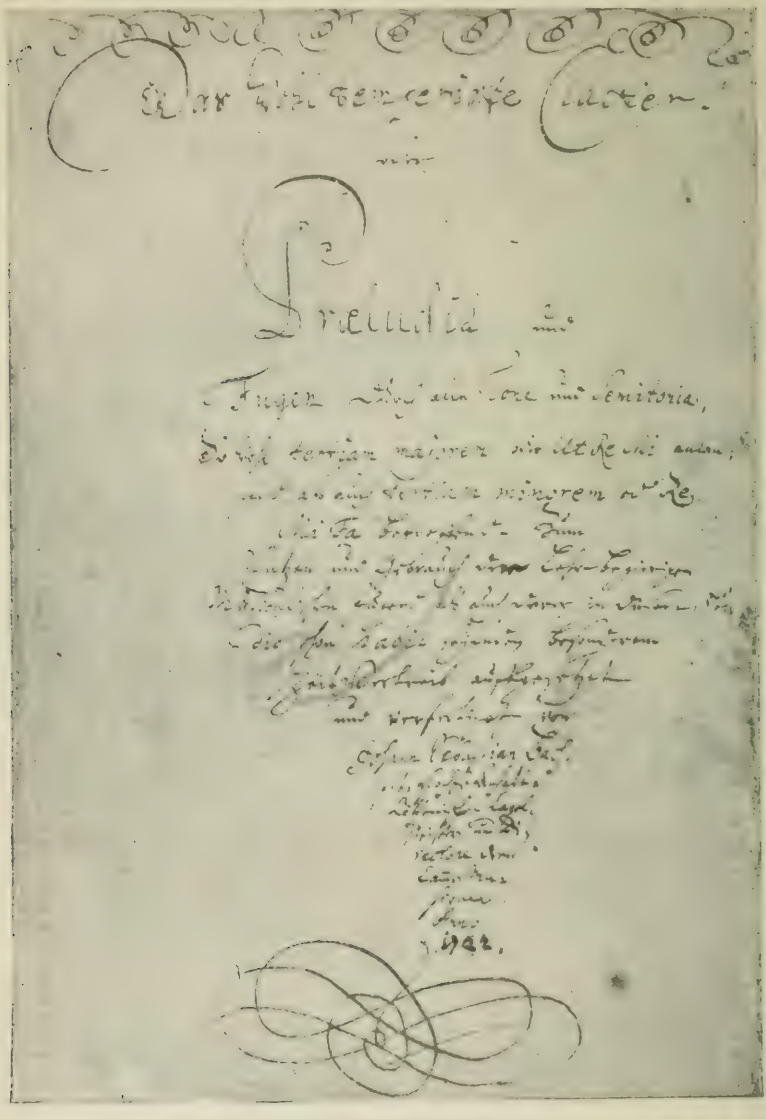
Welche Dinge vollenden sich in der Zeit zwischen Bach und Beethoven—Wagner?

Die Vervollkommnung und theoretische Begründung der Instrumentaltechnik als Vorbedingung der selbständigen Instrumentalmusik.

Wie war Bachs Wesen, seine Denk- und Gefühlsweise beschaffen?

Unbeugsame Wahrhaftigkeit und innige Frömmigkeit waren die hervorstechenden Züge seines Wesens; seine Denk- und Gefühlsweise wurzelte im lutherisch-reformatorischen Glauben. Wie Dürers Schöpfungen, so atmen auch Bachs Werke echt deutschen Geist. In J. S. Bach besitzt das deutsche Volk ein Genie der vornehmsten Art, von seltener Kraft der Produktion, die unbewufst, ohne irgend welche Berechnung vor sich ging. Sehr richtig bemerkt Max Kalbeck über diesen Punkt: »Unglaublich klingt es — und es ist doch so: Der unermefsliche, kostbare Schatz, der in Bachs Werken vor uns aufgehäuft liegt, darf für nichts mehr als die künstlerische Vollendung seiner täglichen Berufsarbeit angesehen werden. Als Organist komponierte er seine tiefsinnigen Choralvorspiele und erhabenen Orgelwerke, als Kapellmeister und Kammermusikdirektor schrieb er die Mehrzahl seiner Instrumental- und Konzertstücke, und als Kantor, dem die Leitung der gottesdienstlichen Musik in den Hauptkirchen der Stadt zufiel, schuf er die unabsehbare Reihe seiner Kantaten, seine Motetten, Messen und die fünf Passionen, von denen nur drei erhalten sind. Viele seiner bewunderten Instrumentalkompositionen sind als anspruchslose Übungsstücke für Schüler und Freunde entstanden. Die ›Kunst der Fuge‹, die ›Klavierübungen‹ und die zweimalvierundzwanzig Präludien und Fugen des ›Wohltemperierten Klavieres‹ verfolgten von Hause aus rein instruktive Zwecke.« Goethe schreibt in einem Briefe an Zelter (21. Juli 1827) über J. S. Bach folgendes: »Wohl erinnerte ich mich an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst, bey vollkommener Gemütsruhe und ohne äufsere Zerstreuung, ein Begriff von Eurem Grofsmeister (J. S. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäfse noch brauchte.« Und ein andermal thut Goethe den Ausspruch: »Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben«. Charakteristisch ist

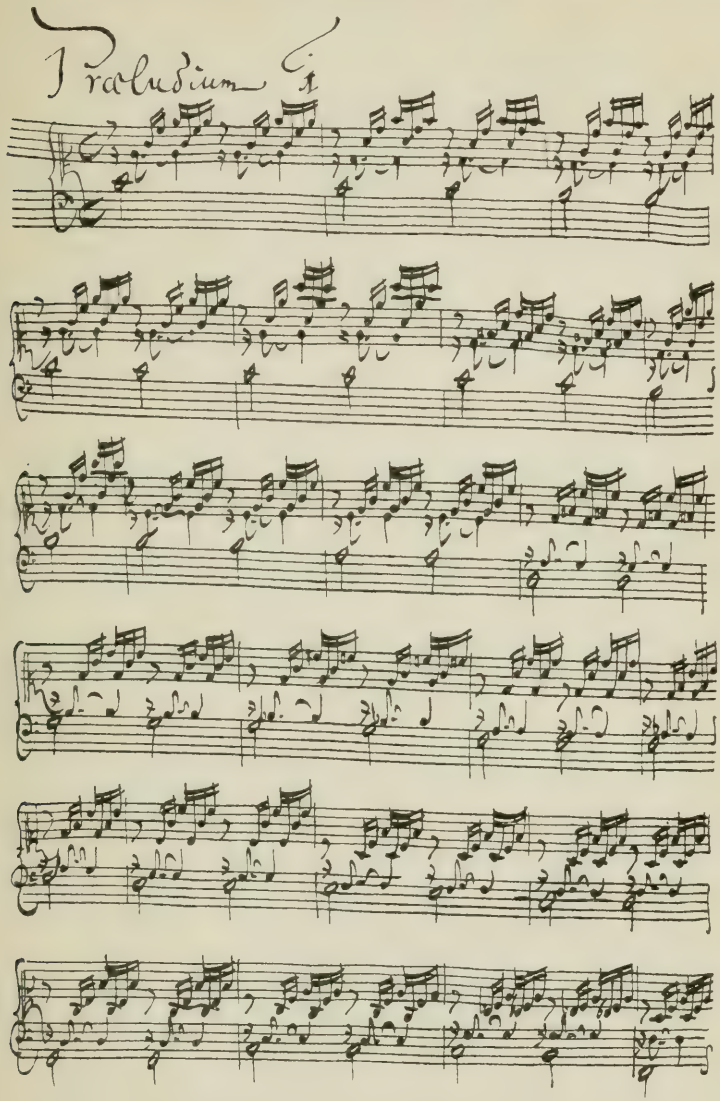
auch der Ausspruch Beethovens über Bach: Nicht Bach, sondern »Meer« müfste er heifsen«.



No. 10. Faksimile des Titelblattes von Bachs »Das wohltemperierte Klavier«.

In der That: Bach ist eine gewaltige Erscheinung im gesamten Musikleben der Menschheit und wird es immer bleiben. Was das Mittelalter an musikalischem Können vorbereitete,

was die neue Zeit in dieser Hinsicht in ihrem Schofse barg — in Bach ist es vereinigt. Zu Bach müssen alle pilgern,



No. 11. Faksimile aus dem ersten Präludium von Bachs Das wohltemperierte Klavier.

die Musik studieren wollen; er bildet die Grundlage zu allem musikalischen Können und Wissen, wie sich auch das Empfindungsleben der Menschen ändern mag. Seine Präludien und

Fugen des »Wohltemperierten Klavieres« sind unvergänglich, so lange der Mensch Musik treibt, seine Orgelsachen ebenfalls, so lange es eine Orgel giebt und die »Matthäuspassion«, die alljährlich in der Karwoche Millionen Menschen erbaut, wird bleiben, so lange das Christentum besteht. Gerade sie ist so recht ein Beispiel der Vollendung dessen, was durch viele Jahrhunderte angestrebt wurde. Prof. Dr. Otto Kade hat dies in seinem Werke »Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631« (1890) dargethan, indem er uns folgenden Überblick über die Passionsschöpfungen, die als Vorläufer zu J. S. Bachs zu gelten haben, giebt:

Gruppe A. Erzählende Form im mehrstimmigen Tonsatze.

a) Lateinische Passionen.

I. Obrecht, Jacobus, † 1505:
»Passio Domini nostri Jesv Christi secundum Matthaeum«, 4 voc., vor 1505. (Für den Herzog Ercole I. [1433—1505] in Ferrara geschrieben.) Textisch und musikalisch grundlegendes Werk für die ganze Gattung.

II. Galliculus, Joannes (Hähnlein, Hähnel?).
Passio Domini nostri Jesv Christi secundum Marcum«, 4 voc., 1538.

III. Resinarius, Baltasare (Hartzer?).
»Summa Passionis Domini nostri Jesv Christi secundum Johannem«, 4 voc., 1544.

IV. Metre Jhan (Maître Jean, Joannes Gallus, Jean le Coeq. † vor 1543).
Passio Domini nostri Jesv Christi secundum Mattheum«, 4 voc., s. a. (Ist die zweite für das Haus Este in Ferrara gearbeitete Passion.)

V. Cyprian de Rore (1516—1565).
Passio Domini nostri Jesv Christi secund. Joannem«, 2—6 voc., 1557. (Ist die dritte für Ercole II. in Ferrara geschriebene Passion.)

VI. Daser, Ludovicus (d'Asero, Taser, junior).
Passio Domini nostri Jesv Christi secundum Johannem«, 4 voc., 1578.

VII. Ruffius, Vincentius (1553—1591).
Passio Domini nostri Jesv Christi secundum Joannem«, 4 voc., s. a.

VIII. Gallus, Jacobus († 1592).
1. »Passio Dom. nostri Jesv Chr. secundum Johannem«, 4—5 voc., 1587.
2. »Passio Dom. nostri Jesv Chr. secundum Johannem«, 8 voc., 1587.
3. Passio Domini nostri Jesv Christi secund. Mattheum«, 6 voc., 1587.

IX. Regnart, Jacobus († 1599).
»Passio Domini nostri Jesv Christi secundum Matthaeum«, 8 voc., s. a. (circa 1595).

X. Gesius, Bartholomaeus († 1613).
1. »Passio Dom. nostri Jesv Chr. secundum Matthaeum«, 4 voc., s. a.
2. »Passio Dom. nostri Jesv Chr. secundum Matthaeum«, 6 voc., 1613.

b) Deutsche Passionen.

XI. Burck, Joachimus von (Möller), (1541—1610).
1. »Historia des Leidens vnsers Herrn Jesv Christi etc. nach dem Evang. S. Johanne«, 4. St., 1568 (1573). — Erste gedruckte deutsche Passion. (Die Passion von Clemens Stephani von 1570, die man als erste bislang ansah, rührt gar nicht von Stephani her.)
2. »Passio Jesv Christi. Im 22. Psalm etc., 4 St., anno 1574.

XII. Machold, Johann.
»Passio Dom. nostri Jesv Chr. von dem bittern Leiden etc.« 1593.

XIII. Leonhart . . . . . (Lechner? † 1604).
»Das Leiden vnsers Herrn Jesv Christi nach dem Evang. Johannes«, 4 St. s. a. (circa 1594).

XIV. Demantius, Christophorus (1567—1643).
»Deutsche Passionen nach dem Evang. St. Johanne«, 1381.

(Diese Gruppe A. stirbt damit ab.)

Gruppe B. Die dramatische, in unterschiedliche Personen verteilte Form (forma scenica in certas personas distributa).

a) Lateinische Passionen.

I. Anonym.
»Passio secundum Joannem«, 3 voc., s. a. Fragment, 14—15. Jahrh.

II. Anonym.
»Passio secundum Joannem«, 4 voc., s. a. Msc. Augsburg, Ende des 16. Jahrh.?

III. Anonym.
»Passio secundum Joannem«, 4 voc., 1534.

IV. Claudin de Sermisy.
»Passio secundum Mattheum«, 4 voc., 1534.

V. Anonym.
»Passio secundum Matthaeum«, 4 voc., s. a. Pirna, Handschrift von 1562. Von mir aufgefunden 1857.

VI. Lassus, Orlandus (1502—1594).
1. »Passio secundum Matthaeum«, 2—6 voc., 1575.
2. »Passio secundum Joannem«, 5 voc., 1580.
3. »Passio secundum Marcum«, 4 voc., 1582.
4. »Passio secundum Lucam«, 4 voc., s. a.

VII. Reiner, Jakobus (1559—1606).
1. »Passio secundum Marcum«, 5 voc., s. a.
2. »Passio secundum Lucam«, 5 voc., s. a.
3. »Passio secundum Joannem«, 5 voc., s. a.

VIII. Asola, Giovanni Matteo (um 1580).
1. »Passio secundum Matthaeum«, 4 voc., s. a.
2. »Passio secundum Marcum«, 4 voc., s. a.
3. »Passio secundum Lucam«, 4 voc., s. a.

IX. Vittoria, Ludovico.
1. »Passio secundum Matthaeum«, 2—4 voc., 1585.
2. »Passio secundum Joannem«, 4 voc., 1585.

b) Deutsche Passionen.

X. Walther, Johann, † 1570.
1. »Die deutzsche Passion nach dem Evangelist Matthaeus auf den Palmensonntag«, 4 St., 1530.
2. »Die ander deutzsche Passion nach dem Evangelisten Johannes auf den folgenden Freitag der Marterwoche«, 4 St., 1530. — (Beide Stücke, die Stamm-Mütter des späteren Passionsoratoriums, aus den Handschriften: Luthercodex 1530 [Leipzig], Gotha 1545, Grimma 1550 und Wien 1559 entnommen.)
3. »Die deutzsche Passion nach den vier Evangelien«, 4 St., 1552.

XI. Scandellus, Antonius, 1517—1580.
1. Das Leyden vnsers Herrn Jesv Christi, nach dem Evangelisten Johannes«, 2—5 St., vor 1561.
2. »Die Aufferstehung vnsers Herrn Jesv Christi, nach den vier Evangelisten«, 2—5 St., vor 1573.
(Beide Stücke von mir 1855 aufgefunden.)

XII. Meilandus, Jacobus, 1542—1577.
1. »Die deutsche Passion nach dem Ev. Johannes«, 4 St., 1568.
2. »Die deutsche Passion nach dem Ev. Matthaeo«, 4 St., 1570.
3. »Die deutsche Passion nach dem Ev. Marcus«, 4 St., s. a.

XIII. Gesius, Bartholomaeus, † 1613.
Historia vom Leiden vnd Sterben etc. nach dem Evangelisten Johannes«, 5 St., 1588.

XIV. Anonym (Rogier Michael?).
Deutsche Passion nach dem Evangelisten Marcus«, 5 St., 1590?

XV. Mancinus, Thomas.
1. »Das Leyden vnsers Herrn etc. nach dem Evangel. Matthaeus«, 4 St., 1610.
2. »Das Leyden vnsers Herrn etc. nach dem Evangel. Johannes«, 4 St., 1610.

XVI. Besler, Samuel.
1. »Das Leyden vnsers Herrn etc. nach dem Ev. Marcus«, 4 St., 1612.
2. »Das Leyden vnsers Herrn etc. nach dem Ev. Lucas«, 4 St., 1612.
(Die beiden andern Passionen Beslers zu Matthäus und Johannes von 1612 rühren nicht von ihm her.)

XVII. Vulpius, Melchior.
»Das Leiden vnd Sterben vnsers Herrn etc. aufs dem heiligen Ev. Matthaeo«, mit 4 St., 1613.

XVIII. Harnisch, Sigfried.
»Die History von dem bitter Leiden etc. nach dem Ev. Johannes«, 5 St., 1621.

XIX. Schütz, Heinrich.

»Historia der fröhlichen vnd siegreichen Aufferstehung nach den vier Evangelien«, 2—9 St., 1623.

Johann Sebastian Bachs Werke.

(Ausgabe der Bach-Gesellschaft.)

J. S. Bachs Werke teilen sich in solche für Instrumental- und Vokalmusik, jene wiederum in Kompositionen für Orgel, für Klavier und andere Instrumente. Zu den ersteren gehören die Orgelsonaten, die Präludien und Fugen für die Orgel, die Choralvorspiele und vieles andere; zu den Klaviersachen gehören die 15 Inventionen, die 15 Symphonien, die französischen und englischen Suiten, Partiten, eine Reihe von Toccaten und andere kleinere Stücke. Vor allem aber ist es »Das wohltemperierte Klavier«, 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten. Es folgen nun Sonaten für Klavier und Violine, Konzerte für zwei oder mehrere Klaviere u. a. m., aufserdem Ouverturen, Suiten und Symphonien für Orchester, denen sämtlich der polyphone Stil eigen ist. Dadurch, dafs Bach die Polyphonie in bis dahin ungekanntem Umfange auf das Gebiet der Instrumentalmusik (Orchester, Orgel, Klavier, Geige und Violoncello) übertrug, ist er als der eigentliche Urheber der gesamten modernen Musik anzusehen. Das Interesse des 19. Jahrhunderts (vor allem waren es Czerny, Griepenkal, A. B. Marx, Robert Franz, Hans von Bülow und Franz Kroll) hat erst Bachs Werke, welche lange Zeit vergessen waren, wieder hervorgesucht. Ein ganz besonderes Verdienst um die Wiedererweckung der fast ganz vergessenen Werke des grofsen deutschen Tondichters hat Felix Mendelssohn-Bartholdy sich erworben, durch den die Matthäuspassion 1829 in Berlin zum erstenmale wieder zur Aufführung gelangte und seitdem ein ständiges Stück um die österliche Zeit in allen jenen Städten, deren Mittel die Aufführung dieses Werkes ermöglichen, geblieben ist. Diesem Werke ist überhaupt erst die gegenwärtige Zeit gerecht geworden, denn Bach selbst standen für dasselbe nur höchst dürftige Mittel zur Verfügung. Zu seinen Vokalsachen gehören zunächst die fünf Jahrgänge von Kirchenkantaten, welche Bach für den Gottesdienst geschrieben hat. Sie nehmen in ihrem Texte jedesmal Bezug auf das betreffende Evangelium und bestehen aus Recitativen und Arien, poly-

phonen Chören und einem meistens den Schlufs bildenden Choral. Gerade diese fünf Jahrgänge Kirchenkantaten zeugen für die proteusartige Schaffenskraft Bachs. Unter seinen oratorischen Werken stehen obenan die Matthäuspassion und die Johannispassion, welche entstanden sind aus der alten Sitte, zur Passionszeit die Leidensgeschichte Christi im Gottesdienste vorzutragen oder auch darzustellen. Beide Passionen sind von höchster formeller Vollendung, ebenfalls von höchster musikalischer Schönheit und von staunenswerter Kraft des Ausdruckes. In einer aus lyrischen, epischen und dramatischen Momenten gemischten Weise wird hier die Leidensgeschichte Christi in eindringlicher Art sinn- und geistvoll vorgeführt. Ein ähnliches Werk, gleich erhaben im Charakter, ist Bachs Hmoll-Messe (1733); die Chöre in diesem Werke sind wohl das Grofsartigste, was überhaupt auf diesem Gebiete jemals geschaffen wurde. Ferner sind noch von gröfseren Chorwerken Bachs zu nennen das »Magnificat« und das heiter-liebliche Weihnachtsoratorium (1734).

Es möge nun das Verzeichnis von sämtlichen Werken Joh. Seb. Bachs folgen, wie dieselben durch die Bach-Gesellschaft veröffentlicht wurden:

Kirchenkantaten.

Band I: 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein. 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid. (Erste Bearbeitung). 4. Christ lag in Todesbanden. 5. Wo soll ich fliehen hin. 6. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. 7. Christ, unser Herr, zum Jordan kam. 8. Liebster Gott, wann werd' ich sterben? 9. Es ist das Heil uns kommen her. 10. Meine Seel' erhebt den Herrn!

Band II: 11. Lobet Gott in seinen Reichen. 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. 13. Meine Seufzer, meine Thränen. 14. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. 16. Herr Gott, dich loben wir. 17. Wer Dank opfert, der preiset mich. 18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt. 19. Es erhub sich ein Streit. 20. O Ewigkeit, du Donnerwort. (Erste Bearbeitung.)

Band III: 21. Ich hatte viel Bekümmernis. 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe. 23. Du wahrer Gott und Davids Sohn. 24. Ein ungefärbt Gemüte. 25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. 26. Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig. 27. Wer weifs, wie nahe mir mein Ende. 28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende. 29. Wir danken dir, Gott, wir danken dir. 30. Freue dich, erlöste Schar.

Band IV: 31. Der Himmel lacht, die Erde jubilieret. 32. Liebster Jesu, mein Verlangen. 33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ. 34. O ewiges

Feuer, o Ursprung der Liebe. 35. Geist und Seele wird verwirrt. 36. Schwingt freudig euch empor. 37. Wer da glaubet und getauft wird. 38. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir. 39. Brich dem Hungrigen dein Brot. 40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

Band V. 41. Jesu, nun sei gepreiset. 42. Am Abend aber desselbigen Sabbats. 43. Gott fähret auf mit Jauchzen. 44. Sie werden euch in den Bann thun. 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. 47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden. 48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. 49. Ich geh' und suche mit Verlangen. 50. Nun ist das Heil und die Kraft.

Band VI. 51. Jauchzet Gott in allen Landen. 52. Falsche Welt, dir trau' ich nicht. 53. Schlage doch, gewünschte Stunde. 54. Widerstehe doch der Sünde. 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen. 57. Selig ist der Mann. 58. Ach Gott, wie manches Herzeleid (Zweite Komposition). 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (Erste Komposition). 60. O Ewigkeit du Donnerwort (Zweite Komposition).

Band VII. 61. Nun komm', der Heiden Heiland (Erste Komposition). 62. Nun komm', der Heiden Heiland (Zweite Komposition). 63. Christen, ätzet diesen Tag. 64. Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget. 65. Sie werden aus Saba Alle kommen. 66. Erfreut euch, ihr Herzen. 67. Halt' im Gedächtnis Jesum Christ. 68. Also hat Gott die Welt geliebt. 69. Lobe den Herrn, meine Seele. 70. Wachet, betet, seid bereit allezeit.

Band VIII. 71. Gott ist mein König. 72. Alles nur nach Gottes Willen. 73. Herr, wie du willst, so schick's mit mir. 74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (Zweite gröfsere Bearbeitung). 75. Die Elenden sollen essen. 76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. 77. Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben. 78. Jesu, der du meine Seele. 79. Gott der Herr ist Sonn' und Schild. 80. Ein' feste Burg ist unser Gott.

Band IX. 81. Jesus schläft, was soll ich hoffen? 82. Ich habe genug. 83. Erfreute Zeit im neuen Bunde. 84. Ich bin vergnügt in meinem Glücke. 85. Ich bin ein guter Hirt. 86. Wahrlich, ich sage euch. 87. Bisher habt ihr nichts gebetet in meinem Namen. 88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr. 89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim? 90. Es reifet euch ein schrecklich Ende.

Band X. 91. Gelobet seist du, Jesu Christ. 92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. 93. Wer nur den lieben Gott läfst walten. 94. Was frag' ich nach der Welt. 95. Christus der ist mein Leben. 96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. 97. In allen meinen Thaten. 98. Was Gott thut, das ist wohlgethan (Erste Komposition), Bdur. 99. Was Gott thut, das ist wohlgethan (Zweite Komposition), Gdur. 100. Was Gott thut, das ist wohlgethan (Dritte Komposition), Gdur. Anhang.

Band XI. 101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. 102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. 103. Ihr werdet weinen und heulen.

104. Du Hirte Israel, höre. 105. Herr, gehe nicht ins Gericht. 106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. 107. Was willst du dich betrüben. 108. Es ist euch gut, dafs ich hingehe. 109. Ich glaube, lieber Herr. 110. Unser Mund sei voll Lachens.

Band XII. 111. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. 112. Der Herr ist mein getreuer Hirt. 113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. 114. Ach, lieben Christen, seid getrost. 115. Mache dich, mein Geist, bereit. 116. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ. 117. Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut. 118. O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. 119. Preise, Jerusalem, den Herrn. 120. Gott, man lobt dich in der Stille.

Band XIII. 121. Christum wir sollen loben schon. 122. Das neugebor'ne Kindelein. 123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen. 124. Meinen Jesum lafs' ich nicht. 125. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. 126. Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort. 127. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. 128. Auf Christi Himmelfahrt allein. 129. Gelobet sei der Herr, mein Gott. 130. Herr Gott, dich loben alle wir.

Band XIV. 131. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. 132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. 133. Ich freue mich in dir. 134. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weifs. 135. Ach Herr, mich armen Sünder. 136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz. 137. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren. 138. Warum betrübst du dich, mein Herz. 139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott. 140. Wachet auf, ruft uns die Stimme. Anhang (Zwei ältere Bearbeitungen der Kantate 134): a) Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten; b) Ein Herz, das seinen Jesum lebend weifs.

Band XV. 141. Das ist je gewifslich wahr. 142. Uns ist ein Kind geboren. 143. Lobe den Herrn, meine Seele. 144. Nimm, was dein ist. 145. So du mit deinem Munde. 146. Wir müssen durch viel Trübsal. 147. Herz und Mund und That und Leben. 148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens. 149. Man singet mit Freuden vom Sieg. 150. Nach dir, Herr, verlanget mich.

Band XVI. 151. Am 3. Weihnachtsfesttage: »Mein süfser Trost«. 152. Am Sonntag nach Weihnachten: »Tritt auf die Glaubensbahn«. 153. Am Feste der Beschneidung Christi: »Schau, lieber Gott«. 154. Am 1. Sonntag nach Epiphanias: »Mein liebster Jesus«. 155. Am 2. Sonntag nach Epiphanias: »Mein Gott, wie lange«. 156. Am 3. Sonntag nach Epiphanias: »Ich steh' mit einem Fufs«. 157. Am Feste der Mariä Reinigung: »Der Friede sei mit dir«. 158. Am Feste der Mariä Reinigung: »Ich lasse dich nicht«. 159. Am Sonntag Estomihi: »Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem«. 160. Am 1. Osterfesttage: »Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt«.

Band XVII. 161. Komm, du süfse Todesstunde. 162. Ich, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe. 163. Nur jedem das Seine. 164. Ihr, die ihr euch von Christo nennt. 165. O heil'ges Geist- und Wasserbad. 166. Wo gehst du hin. 167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe. 168. Thue Rechnung! Donnerwort. 169. Gott soll allein mein Herze haben. 170. Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust.

Band XVIII. 171. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm. 172. Erschallet, ihr Lieder. 173. Erhöhtes Fleisch und Blut. 174. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte. 175. Er rufet seinen Schafen mit Namen. 176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding. 177. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. 178. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. 179. Siehe zu, dafs deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei. 180. Schmücke dich, o liebe Seele.

Band XIX. 181. Leichtgesinnte Flattergeister. 182. Himmelskönig, sei willkommen. 183. Sie werden euch in den Bann thun (Zweite Komposition). 184. Erwünschtes Freudenlicht. 185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe. 186. Ärg're dich, o Seele, nicht. 187. Es wartet Alles auf dich. 188. Ich habe meine Zuversicht. 189. Meine Seele rühmt und preist. 190. Singet dem Herrn ein neues Lied (Lobe, Zion, deinen Gott).

Klavierwerke.

Band I. Fünfzehn Inventionen und fünfzehn Symphonien. Klavierübung. Erster Teil: Sechs Partiten. Zweiter Teil: Ein Konzert und eine Partita. Dritter Teil: Choralvorspiele und Duette. Vierter Teil: Arie mit 30 Veränderungen. Toccata in Fis moll. Toccata in C moll. Fuga in A moll.

Band II. Das wohltemperierte Klavier. Erster Teil 1722. Zweiter Teil 1744. Anhang: Varianten und Erläuterungen.

Band III. Suiten. Toccaten, Präludien, Fugen, Phantasien und andere Stücke. Anhang I: Varianten zu den vorstehenden Klavierkompositionen sowie zu einigen Stücken des dritten Bandes derselben. Anhang II: Suitenfragmente, verschiedene einzelne Sätze und unvollendete Stücke.

Band IV. Umarbeitungen eigener und fremder Kompositionen. Verschiedene Präludien, Fugen und andere Stücke, deren Echtheit wahrscheinlich ist. Anhang I: Kompositionen, deren Echtheit nicht sicher verbürgt ist, und einige Varianten. Anhang II: Konzert Nr. 2 von Vivaldi, und Fuge von Erselius in der Originalgestalt.

Kammermusik.

Band I. Drei Sonaten für Klavier und Flöte. Suite für Klavier und Violine. Sechs Sonaten für Klavier mit Violine. Drei Sonaten für Klavier und Viola da gamba. Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Bafs. Sonate für zwei Violinen und bezifferten Bafs. Anhang.

Band II. Sieben Konzerte für Klavier und Orchesterbegleitung. 1. D moll, 2. E dur, 3. D dur, 4. A dur, 5. F moll, 6. F dur, 7. G moll. Tripel-Konzert für Klavier, Flöte und Violine mit Orchesterbegleitung. Anhang.

Band III. 1. Konzert in F dur für zwei Hörner, drei Oboen, Fagott, konzertierende Quartgeige, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Continuo. 2. Konzert in F dur für konzertierende Trompete, Flöte, Oboe und Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo. 3. Konzert in G dur für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelli und Continuo 4. Konzert in G dur für konzertierende Violine mit Begleitung von zwei

Flöten (Flûtes à bec) zwei Violinen, Viola, Violoncello und Continuo. 5. Konzert in Ddur für Klavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Violine, Viola, Violoncello und Continuo. 6. Konzert in Bdur für zwei Violen, zwei Gamben, Violoncello und Continuo.

Band IV. Konzerte für Violine mit Orchesterbegleitung. 1. in Amoll für eine Violine; 2. in Edur für eine Violine; 3. in Dmoll für zwei Violinen; 4. in Ddur. Symphoniesatz für konzertierende Violine.

Band V. Drei Konzerte für zwei Klaviere mit Orchesterbegleitung. 1. in Cmoll; 2. in Cdur; 3. in Cmoll.

Band VI. Erste Lieferung: Sechs Sonaten für Violine. Sechs Suiten für Violoncello. — Zweite Lieferung: Thematisches Verzeichnis der Kirchenkantaten 1—120.

Band VII. Zwei Konzerte für drei Klaviere mit Orchesterbegleitung: 1. in Dmoll; 2. in Cdur.

Band VIII. Drei Sonaten für Flöte und bezifferten Bass. Sonate und Fuge für Violine und bezifferten Bass. Sonate für zwei Klaviere. Konzert für vier Klaviere nach Antonio Vivaldi. — Anhang: Konzert für vier Violinen von Antonio Vivaldi in der Originalgestalt.

Kammermusik für Gesang.

Band I. 1. Der Streit zwischen Phoebus und Pan. 2. »Weichet nur betrübte Schatten«. 3. »Amore traditore«. 4. Von der Vergnügsamkeit. 5. Der zufriedengestellte Äolus.

Band II. Drama auf das Geburtsfest August III., Königs von Polen etc: Schleicht, spielende Wellen . Drama zu einer Universitätsfeier, als Dr. Gottl. Kortte die Professur erhielt: »Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten . Drama zum Namenstag des Königs Augustus: »Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten«.

Band III. Kantate: »Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd« . Kantate: »Non sa che sia dolore . Hochzeitskantate: O holder Tag, erwünschte Zeit.« Kantate: »Höchsterwünschtes Freudenfest«. Kaffeekantate: Schweigt stille, plaudert nicht . Kantate: Mer hahn en neue Oberkeet . Anhang: I. Gratulationskantate: Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten . II. Kantate: O, angenehme Melodei . III. Instrumentalsatz für Violine, Flöte und Continuo.

Band IV. Serenata: Durchlaucht'ster Leopold . Cantata: »Schwingt freudig euch empor«. »Die Freude reget sich«. Dramma per musica: Lafst uns sorgen, lafst uns wachen«. Dramma per musica: »Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! Cantata gratulatoria in adventum regis: Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen . Anhang: I. Dramma per musica: »Angenehmes Wiederau«. II. Dramma per musica: »Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten«.

Werke für Orchester.

Ouverturen in Cdur, Hmoll, Ddur, Ddur; Sinfonia in Fdur. Musikalisches Opfer 1747. Anhang: Kanon-Auflösungen zu dem Musikalischen Opfer.

Erste Lieferung: Die Kunst der Fuge. Anhang: Das Berliner Autograph in Anordnung und Lesarten.

Orgelwerke.

Band I. Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal. Sechs Präludien und Fugen. 1. Folge. Dasselbe 2. und 3. Folge. Drei Toccaten. Passacaglia.

Band II. 1. Orgelbüchlein. 2. Sechs Choräle (die sogen. Schüblerschen). 3. Achtzehn Choräle (die sogenannten grofsen mit dem Schwanenliede »Vor deinen Thron tret, ich«). Anhang: a) Zwei ältere Lesarten zu Sammlung I. b) Fünfzehn ältere Lesarten zu Sammlung III.

Band III. Erste Abteilung: Präludien, Fugen, Phantasien und andere Stücke. — Zweite Abteilung: Konzerte nach Antonio Vivaldi. — Anhang: I. Variante zu Nr. XIV und unvollendete Stücke. II. Kompositionen, deren Echtheit nicht völlig verbürgt ist. III. Erster Satz des zweiten Konzertes in Vivaldis Original.

Band IV. Erste Abteilung: Choralvorspiele in Kirnbergers Sammlung. — Zweite Abteilung: Übrige Choralvorspiele. — Dritte Abteilung: Choralvariationen. — Anhang: I. Varianten und Bruchstücke. II. Zweifelhaft überlieferte oder nicht völlig sicher als echt verbürgte Kompositionen.

Musikstücke in den Notenbüchern der Anna Magdalena Bach.

Neue Ausgabe der englischen und französischen Suiten, sowie den Rest der Bachschen Kompositionen (Kanons, Suiten, Inventionen, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach u. s. w.).

Lucaspassion.

Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus.

Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes.

Kirchenmusikwerke.

Ergänzungsband. Kantate Nr. 191. Gloria in excelsis Deo. Drei unvollständige Kirchenkantaten. 1. Nun danket alle Gott. 2. Ihr Pforten zu Zion. 3. Ehre sei Gott in der Höhe. Zwei unvollständige Trauungskantaten: 1. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. 2. Herr Gott, Beherrscher aller Dinge. — Einzelne Sätze. — Anhang: I. Vier Kirchenkantaten, deren Echtheit als Sebastian Bachsche Kompositionen nicht sicher verbürgt ist. 1. Gedenke, Herr, wie es uns gehet. 2. Gott der Hoffnung erfülle euch. 3. Siehe, es hat überwunden der Löwe. 4. Lobt ihn mit Herz und Munde. — Nachträge und Bemerkungen.

Motetten.

(Erste Abteilung): 1. »Singet dem Herrn ein neues Lied«, für acht Singstimmen. 2. »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf«, für acht Singstimmen. 3. »Jesu, meine Freude«, für fünf Singstimmen. 4. »Fürchte dich nicht, ich bin bei dir«, für acht Singstimmen. 5. »Komm, Jesu,

komm , für acht Singstimmen. 6. Lobet den Herrn, alle Heiden , Psalm 117, für vier Singstimmen und Continuo. — Anhang: I. Instrumentalbegleitung und bezifferte Orgelstimme zu der Motette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf«. II. Motette: »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«, für acht Singstimmen. III. Motette: »Sei Lob und Preis mit Ehren«, für vier Singstimmen.

Choräle und Lieder.
(Zweite Abteilung): Choräle für vier Singstimmen aus der Sammlung von Carl Philipp Emanuel Bach. Geistliche Lieder und Arien mit bezifferten oder unbezifferten Bafs aus Schemellis Gesangbuch und aus dem »Notenbuch« der Anna Magdalena Bach.

Weihnachts-Oratorium nach den Evangelisten Lucas, Kap. 2, V. 1—12 und Matthäus, Kap. 2, V. 1—12.
1. Teil. Am Weihnachtsfeste: Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage! 2. Teil. Am zweiten Weihnachtsfesttage: Und es waren Hirten in derselben Gegend. 3. Teil. Am dritten Weihnachtsfesttage: Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen. 4. Teil. Am Neujahrstage: Fallt mit Danken, fallt mit Loben. 5. Teil. Am Sonntage nach Neujahr: Ehre sei dir, Gott, gesungen. 6. Teil. Am Feste der Erscheinung Christi: Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben.

Oster-Oratorium. »Kommt, eilet und laufet«.

Vier Messen, in Fdur, Adur, Gmoll und Gdur.

Die Messe in Hmoll.

Magnificat in Ddur. — Vier Sanctus, in Cdur, Ddur, Dmoll und Gdur.

Trauungskantaten.
Dem Gerechten mufs das Licht. Der Herr denket an uns. Gott ist unsere Zuversicht. Drei Choräle.

Trauer-Ode auf das Ableben der Gemahlin August des Starken, Christiane Eberhardine, Königin von Polen und Kurfürstin zu Sachsen.

Welchen Standpunkt nimmt Joh. Seb. Bach in der Musiklitteratur ein?

Hier wollen wir den berühmten Musikgeschichtsforscher und Musikästhetiker Dr. A. W. Ambros reden lassen:

Man hat in neuerer Zeit mancherlei, was der Welt aus Unachtsamkeit abhanden gekommen war, erst wieder neu entdecken müssen, z. B. die Glasmalerei, die Königspaläste von Ninive, die Philosophie des heil. Thomas von Aquino, die alten Malerschulen vor Raphael, das Mausoleum von Halikarnassos, die Katakomben von S. Calisto, die gotische Baukunst und das ganze Mittelalter in Bausch und Bogen. Zu diesen Wiederentdekkungen des Verlorenen gehört auch Joh. Seb. Bach. Welchen unermefslichen Schatz die Welt an seinen jetzt nicht mehr zerstreuten oder in wahlloser Veröffentlichung vereinzelt auftauchenden, sondern kritisch

gesammelten und wohlgeordnet neben einander gestellten Werken besitzt, machen uns erst die Bände der von der Bach-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe so recht klar. Musik für Kinder und was sonst dahin gehört, ist das allerdings nicht. Aber in dem Hin- und Herschwanken des Zeitgeschmackes, in der Ebbe und Flut sinkender und sich wieder hebender Kunst stehen Bachs Kompositionen wie feste Granitberge da, deren Fufs die aufgeregten Wellen umspülen mögen, sie aber weder zu unterwaschen, noch zu erschüttern imstande sind. Es erregt wahrhaft Erstaunen, wenn man sich Bach in dem sehr engen Kantorstübchen der Thomasschule in Leipzig vorstellt, wie er unbekümmert um Ruhm und Nachruhm, um Geldgewinn und Glanz, treu, schlicht, mit frommem, felsenfestem Glauben ein Monumentalwerk nach dem andern schafft, als Gelegenheitskirchenmusik für diesen oder jenen Sonntag, für diese oder jene Festzeit des Kirchenjahres, wie er dann nach der, vermutlich gar nicht glänzenden Aufführung mit den bescheidenen ausführenden Kräften, welche dem Thomanerchor zur Verfügung standen, die Notenblätter ruhig zusammenbindet und gelassen in den Schrank legt, und wie es ihn nicht einmal irre macht, dafs seine Herren Vorgesetzten mit seiner allzu künstlichen Musik gar nicht zufrieden sind und ihm mit allerlei schuldlos erlittenen Bekränkungen , wie er sich in der Denkschrift an den sächsischen Hof ausdrückt — die Lehre praktisch einschärfen, das Leben eines wahren Christen wie er sei Kreuz und Trübsal. Und siehe! Nach mehr als hundert Jahren werden die Notenblätter aus den verstaubten Schränken herausgesucht, mit aller möglichen typographischen Pracht publiziert, in grofsartigen Aufführungen zu Gehör gebracht und Hunderte horchen entzückt und blicken voll Bewunderung, Verehrung und Liebe zu dem Meister empor. Und mehr als das; die Werke wirken geistig und sittlich kräftigend: Es ist uns nach so einer Bachschen Kantate, als hätten wir eine Predigt voll Prophetenfeuers und apostolischer Kraft gehört, welche uns bis in das innerste Herz erschüttert und uns mit einer wahren Sinnesläuterung entläfst.

Wer sich mit der Musik der alten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts befafst, dem wird die grofse innere Verwandtschaft Bachs mit diesen alten Meistern klar werden — eine Verwandtschaft, die zu Tage liegt, und welche hervorzuheben trotzdem bisher niemand der Mühe wert gefunden hat. An die alten Niederländer erinnern selbst einzelne und eigentümliche Züge — wie wenn in der Kantate ›Ich hatte viel Bekümmernis‹ sich der Chor ›Sei nun wieder zufrieden‹ kontrapunktisch über einem Tenor aufbaut, welcher einen ganz anderen, lehrhaften Text ›Was helfen uns die schweren Sorgen‹ (Nach der Tonweise ›Wer nur den lieben Gott läfst walten‹) singt. Ist das nicht völlig ein altniederländischer Spruchtenor? Eine ähnliche Andeutung hat der Eintritt des Chorales ›O Lamm Gottes‹ in dem ersten Chor der Matthäuspassion. Die alten Niederländer und ihre Nachfolger, die Italiener der Palestrinazeit, bauten ihre grofsen geistlichen Musiken über gegebenen Motiven des Ritualgesanges auf — die Niederländer speciell allerdings nicht selten auch über Melodien gangbarer Volkslieder. Das gewählte Ritualmotiv diente dann entweder in seiner vollen Gestalt als ›Tenor‹, d. i. als

cantus firmus, der mit den kontrapunktischen Gegenstimmen überbaut wurde, oder aber seine einzelnen Melodieglieder wurden thematisch-polyphon (fugenartig) verarbeitet. Josquins Messe über die Melodie des Pange lingua, Palestrinas Messe Assumpta est sind höchst bedeutende Beispiele dafür. Ganz ähnlich verfährt Bach — den wichtigen Unterschied nicht zu vergessen, dafs zwischen ihm und jenen Meistern eine zwei Jahrhunderte lange Entwicklungszeit der Musik liegt, und dafs die Musik inzwischen eine andere Ausdrucksweise, ja einen anderen Ausdruck angenommen hatte. Bei jenen alten katholischen Meistern geht alles in einer Art allgemeinen Äthers von Anbetung auf, in einem Lichtmeere, welches gleichsam die Lokalfarbe des einzelnen überglänzt, aber auch alles einzelne verklärt. Sie sind Diener des kirchlichen Ritus, ihre Musik begleitet die kirchliche Liturgie. Jedes Wort umfafst, wie zusammengedrängt, eine Welt von Empfindungen: Suscipe deprecationem nostram, osanna, miserere nobis, dona nobis pacem. Anders der Protestant Bach. Fürs erste legt er, wie jene den gregorianischen Gesang, so den protestantischen Choral zu Grunde.

Der eine wie der andere ist von Hause aus kirchlicher Volksgesang, und also die innere Verwandtschaft im Grunde gröfser, als man denken sollte. Aber Bach zerlegt die Phasen der Empfindungen bis ins einzelne, er steigt in die tiefsten Tiefen der Seele hinab und belauscht dort ihre subjektivsten Regungen. Diese reiche Skala des Ausdruckes für Lust und Leid, für Wonne und Wehe hatte die Musik erst seit der Florentiner Entwicklung von 1580 bis 1600, und da erst nach und nach gelernt. Wagners Ausspruch (nicht Richards, des Baireuthers, sondern seines Namensvetters in Goethes Faust) bewährte sich: Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren. Die Mittel des Ausdruckes für Seelenstimmungen, für den affetto wie die Italiener sagen, lernte die Musik im Theater, durch die favola in musica, wie sie ursprünglich hiefs, oder die Oper, wie wir sagen. Die Kirchenmusik wurde jetzt leider nur allzuoft theatermäfsig — beim Crucifixus wurde lamentiert und beim Et resurrexit jubiliert, und wo sich weder lamentieren noch jubilieren liefs, half eine Fuge aus der Not, welche dem Tonwerke wie ein altehrwürdiger Zopf hinten hing. Fausts Antwort auf jene Äufserung Wagners bewährte sich ebenfalls. Es ist eigentlich nur konsequent, wenn man in neuester Zeit in Italien geradezu Stücke aus Donizettischen und Verdischen Opern als Kirchenmusik aufführt. Aber eine wahre Kirchenmusik soll und kann den subjektiven Regungen der Zerknirschung, der tröstenden Hoffnung, der geistigen Freude jede Rechnung tragen, ohne irgendwie ans Opernhaus zu erinnern. Und wenn nun Bach, wie gesagt, die Regungen der Seele aus den tiefsten Tiefen hervorholt, so mufs man auch sagen, dafs er hinwiederum sie heiligend in jenes Lichtmeer seiner grofsen Vorgänger emporhebt — und es ist als verschwinde jeder Unterschied. Daher ist beim protestantischen Domchor in Berlin Palestrina so zu sagen tägliche Kost, und fromme Katholiken falten bei Bachs Musik zu innigster Andacht angeregt, die Hände. Es ist, als schwebe über den Häuptern beider Meister eine und dieselbe ewige Krone.

Sind die Kompositionen jener älteren Meister Bestandteile des rituellen Liturgiedienstes, so möchte man Bachs Kantaten musikalische Homilien nennen. Der zu Grunde gelegte Choral stellt den Grundtext, das offiziell Kirchliche dar, die Betrachtung, die Erwägung, die subjektive Empfindung des einzelnen findet in den Chören, in den eingefügten Arien Raum, sich auszusprechen. Oder aber Bach folgt seinem Choral Versstrophe für Versstrophe: statt nun aber jede Strophe nach der Urmelodie absingen zu lassen, kommentiert er gleichsam die Worte jeder Strophe musikalisch, wozu immer die Themen dienen müssen, welche ihm die gegebene Choralmelodie bietet. Die letztere Form hat z. B. die Osterkantate ›Christ lag in Todesbanden‹; der unveränderte Choral tritt erst mit der letzten Strophe ein — wie ein Riese. Sätze, wie das besonders schauerlich ergreifende ›Den Tod niemand zwingen konnt‹ — oder der folgende ›Jesus Christus Gottes Sohn‹, in dessen Begleitung völlig alle vier Paradiesströme rauschen — Stellen in allergrofsartigstem Sinne malend, wie ›Da bleibt nichts als Todesgestalt‹, lassen Bach in seiner ganzen riesenhaften Gröfse erscheinen. Fasse es, wer's kann!

Wie Palestrina von seinen niederländischen Vorgängern, so übernahm Bach von den seinen eine fertige, hoch ausgebildete Kontrapunktik. Die ersten Tonsetzer der protestantischen Kirche gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts schreiben musikalisch denselben Stil, den damals alle Welt schrieb. Der Musikstil dieser deutschen Meister ist der leibliche Bruder des niederländischen, — von dem in Italien gleichzeitig aufblühenden, gleichfalls aus der niederländischen Tonkunst sich abzweigenden, unterscheidet er sich nur dadurch, dafs er schwerer, trüber, herber ist — es fehlt der heitere Himmel Italiens, der sich dem Wachsen und Blühen der Künste von jeher so günstig erwiesen hat. Aber tüchtige Meister in ihrer Kunst sind sie: der alte Johannes Walther, Laurentius Lemlin, Michael Praetorius, Leonhard Paminger und wie sie alle heifsen. Zum guten Teil Auswanderer vom katholischen Kirchenchor auf den protestantischen, brachten sie das ganze musikalische Hab und Gut ihrer längst hinter ihnen liegenden Lehrjahre mit herüber — sie hätten ebensogut ihre eigenen Köpfe ablegen können, als die musikalische Kunst und Art, in welcher sie so zu sagen geboren und erzogen waren. Aber die Forderungen, welche die kirchliche Bewegung an sie stellte, traten bald so entschieden an sie heran, dafs sie ihnen Genüge zu thun nicht vermeiden konnten. Vor allem der Gesang des geistlichen Liedes seitens der ganzen Gemeinde — der Choral. — Hier mufste an Stelle des vielkünstlich-kontrapunktischen Chorals, der nur einem eigens geschulten, wohlgeübten Chor von Kunstsängern zugemutet werden konnte, etwas allgemein Fafsliches kommen — etwas nach dem blofsen Gehör und musikalischen Gedächtnis für jeden Singbares, dem der Himmel eine Stimme — oder auch keine — gegeben. Also eine höchst einfache Kontrapunktik — zum gegebenen cantus firmus des volksmäfsigen Chorals. Ein Kontrapunkt Note gegen Note, wie in den Psalmen Goudimels. Der Choral erscheint anfangs, nach hergebrachter Sitte, in der Regel im Tenor. Aber bald geschah es bei nicht wenigen Chorälen, dafs der als Kontrapunkt frei erfundene Diskant, der auch seinen melo-

dischen Flufs und Gang haben mufste und als Oberstimme weit mehr ins Gehör fiel, sich bei der singenden Gemeinde an Stelle des autorisierten Tenors festsetzte. Die Tonsetzer bemerkten es bald genug, und es wurde demzufolge allmählich Gebrauch, die Choralmelodie in die Oberstimme zu verlegen. Dazu den Alt, den Tenor, den Bafs zu singen wäre bei aller Einfachheit des Tonsatzes doch wiederum nur Sache geschulter Sänger gewesen. Hier mufste sich also der Orgelspieler der von der ganzen Gemeinde im Einklange gesungenen Oberstimme mit seinem gewaltigen, mächtig durchtönenden Instrument, gleichsam wie im Namen eines ganzen Sängerchores entgegenstellen, die Harmonie füllen, das Ganze leiten und tragen. Die Orgel, der Organist, gewann daher in der protestantischen Kirche bald eine ganz andere Bedeutung als in der katholischen, ungeachtet letztere die beiden Gabrieli, den Claudio Merulo und endlich einen Meister besafs, der als Vorgänger Bachs gewaltig dasteht, den grofsen Girolamo Frescobaldi in Rom, dessen geistvoller Schüler Jak. Froberger in Wien schon nahe an die Bachperiode heranführt. Zum Gesange mufste der Organist mit kluger Mäfsigung spielen, seinen geübten Fingern, die nur gar zu geneigt gewesen wären, zu kolorieren und zu kontrapunktieren, Zaum und Zügel anlegen. Dafür durfte er sich in tüchtigen Einleitungssätzen vor dem Choralgesang, in Präludien und Toccaten nach Herzenslust ergehen, er durfte nach geendetem Gottesdienste die Gemeinde mit einer tüchtigen Fuge (wie sich ein damaliger Organist ausdrückte) zur Kirche hinausmusizieren. Hier waren ihm die alten, geliebten kontrapunktischen Künste, die Nachahmungen, die Kanons u. s. w. nicht nur erlaubt — sie waren sehr gewünscht. Sie gaben dem Orgelspiel Gestalt, Gehalt, Mark, Kraft und Festigkeit. Die Orgel mit ihrem gleichmäfsig strömenden Ton gestattet keinen ariosen Vortrag etwa mit crescendo und decrescendo, nur dafs die Registrierung Abwechslungen der Klangfärbung erlaubte. Der Orgelspieler mufs seine Sätze verständig, organisch — man erlaube zu sagen: musikalisch-architektonisch konstruieren, wie der Gotiker sein ungeheures, reich geziertes, streng konsequent organisches Steingerüst aufbaut, ein Gerüst, das zugleich der Bau selber ist. Wie die Orgel sich dem Kirchenbau selbst in ihrer äufseren Gestalt architektonisch einfügt, so pafst für ihre Musik die Umkehrung jenes Ausspruches: Architektur sei erstarrte Musik — sie spielt eine Art flüssig gewordener Architektur. Kein Wunder nun, dafs, als man auch der protestantischen Kirchengemeinde Festmusiken, von geübten Sängern ausgeführt, bot, man für den Kunststil nun zu den Formen griff, die sich mittlerweile unter den Händen des Orgelspielers ausgebildet hatten. Bachs Arien und Chöre im Vergleiche zu seinen Toccaten, Präludien, Fugen, zeigen es so deutlich und anschaulich wie möglich.

Sehen wir nun Bachs geistliche Musikkompositionen an, seine beiden Passionen, seine Kirchenkantaten, Messen u. s. w., so finden wir darin alle jene Elemente, deren er sich bediente — vom einfach harmonisierten Choral bis zum Choral mit künstlichst kontrapunktierenden Gegenstimmen: Duos, Chöre, Fugensätze für Menschenstimmen, Arien, Recitative, sowie das Eingreifen konzertierender Soloinstrumente. Dabei redet die Orgel

immer mit darein, ihr Generalbafs ist Halt und Bindung für das Ganze. Bach erscheint als geistlicher Lehrer, aber auch als geistlicher Dramatiker. Das Konzil von Trient hatte für die katholische Kirche die Mischung verschiedener Texte verboten. Das Lehrhafte trat zurück, es mufste das strenge Wort des offiziellen Ritus beibehalten werden. Palestrina und seine ganze Kunstweise betet also, regt zu überirdischem Entzücken an, reinigt, indem sie uns in einem Strom himmlischen Gesanges taucht, von allen irdischen Schlacken — ganz katholisch.

Bach der Protestant empfindet anders, rein, tief und gewaltig, aber in ihm tritt auch das Lehrhafte hervor, er will überzeugen, gewinnen — Palestrina betet in seinen Tönen, — Bach predigt, und er predigt gewaltig, und nicht wie einer der Schriftgelehrten. — Er erscheint schon in seinen Instrumentalstücken seinen Themen gegenüber wie ein Dialektiker, wie ein tiefsinnig forschender Philosoph. In seiner geistlichen Musik führen ihn nun vollends auch seine Texte zur direkt ausgesprochenen Lehre hin.

Bach lebte im 18. Jahrhundert. Die Kraft, die würdige Sprache, die Tiefe und Innigkeit der Lieder eines Johannes Hermann, eines Paul Gerhard war nicht mehr zu finden; Deutschland blutete auch in seinem Kulturleben aus den Wunden, die ihm der 30jährige Krieg geschlagen; die Sprache war einerseits verwildert, anderseits durch den aus Italien herüber wirkenden überschwenglichen Marinismus, sowie durch den Schwulst und Bombast der schlesischen Dichterschule überzierlicht. Der Pietismus hatte mittlerweile an Stelle der alten Glaubenskraft, des Glaubensfeuers der früheren Zeiten an ein tändelndes, empfindsames Spiel mit dem Heiligen gewöhnt. Zur Zeit, da Bach schon in voller Thätigkeit war, fing der alte vielverhöhnte Gottsched erst an, den Augiasstall der damaligen deutschen Poesie zu reinigen, — freilich war er kein Herkules. Bachs geistliche Texte leiden unter den Verhältnissen der Zeit — einer Zeit, für welche Postel, Feind und andre für den Musiker arbeitende Poeten (wenn man sie so nennen darf) beachtenswerte Dichter waren. Es genüge auf den Text der Matthäuspassion hinzuweisen. Wie seltsam kontrastierend steht hier das einfache, urkräftige Wort des Evangeliums neben den schönselig spielenden, lehrhaften, reflektierenden, geschmacklos überschwenglichen Texten der Arien! Es gehörte Bachs gewaltige Geisteskraft, seine Vielseitigkeit dazu, dafs er diese widerstreitenden Elemente durch seine Musik zu einem grofsen Ganzen verschmilzt, das uns wirklich als Ganzes erscheint.

Die Kantate ›Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit‹, welche Bach selbst als Actus tragicus bezeichnet hat, mag am besten dazu dienen, die Art kennen zu lernen, wie Bach in Tönen lehrt und ermahnt und tröstet. Nach einer ahnungsvollen Instrumental-Einleitung (Sonatina) beginnt der Chor in festem, gläubig-überzeugtem Lehrton ›Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit‹ — ein rascher, leichtfugierter Satz schliefst sich an: ›In ihm leben, weben und sind wir‹ u. s. w. Das bewegliche Thema malt trefflich die sorgenvolle Hast und Unruhe des Lebens, es arbeitet sich in engem Kreise ab und kommt nicht vorwärts. ›In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will‹, schliefst in ernsten, lugubren Tönen

der Chor. Bange bis zur Ängstlichkeit fleht nun der Tenor: Ach Herr, lehre uns bedenken, dafs wir sterben müssen, auf dafs wir klug werden. Hart, unerbittlich, rauh und unfreundlich herrscht dem Bittenden der Bafs zu: ‹Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben.› Dialektisch erwägend, in vielfach verschlungenem Tongefüge erfafst nun der Chor den Gedanken: Es ist der alte Bund, Mensch, du mufst sterben. Aber nur die drei tieferen Stimmen, Alt, Tenor, Bafs, werden nicht müde, einander diesen Gedanken zuzurufen — wie eine Lichtgestalt verklärt, erhebt sich über sie der Sopran, voll Liebe, Hingebung und Vertrauen: Ja, komm Herr Jesu. Und wie der Name des Gnadenhortes der erlösten Menschheit genannt wird, hat auch der Tod seine Schrecken, seinen Stachel, seinen Sieg verloren; fest und freudig-ernst intoniert der Alt die Worte Christi: ‹In deine Hände befehl' ich meinen Geist› und fügt, wie mit einem Dankesblicke zum Himmel, bei: Du hast mich erlöset, Herr, du getreuer Gott — und der Bafs, der früher so hart gewesen, versichert jetzt mildtröstend: Noch heute wirst du mit mir im Parardiese sein, und der Alt stimmt dazu voll Glaubensfreudigkeit den Choral an: ‹In Fried' und Freud' fahr' ich dahin›. In andachtvollstem Aufschwunge voll Dank und Trost singt der Schlufschor Gloria, Lob und Herrlichkeit sei dir Gott Vater u. s. w.«

Wie heifsen die musikgeschichtlich bedeutenden Söhne J. S. Bachs?

Wilhelm Friedemann Bach (der Hallesche Bach genannt), geb. 22. Nov. 1710 in Weimar als ältester Sohn J. S. Bachs, wirkte 1733 als Organist in Dresden, sodann von 1747 an während 20 Jahren Organist und Musikdirektor in Halle; derselbe war aufsergewöhnlich begabt, ging aber in Leichtsinn und Liederlichkeit unter, indem er seit dem Jahre 1774 als Orgel- und Violinvirtuose in der Welt umherzog. Gestorben ist W. Fr. Bach am 1. Juli 1784 in Berlin.

Karl Philipp Emanuel Bach (der Hamburger Bach genannt), geb. am 14. März 1714 in Weimar als zweiter Sohn J. S. Bachs, studierte an der Leipziger Thomasschule, sodann Jurisprudenz an den Universitäten Leipzig und Frankfurt a. d. Oder. Von 1738 an weilte er in Berlin, wo er von 1740—1767 als Kammermusikus und Clavicembalist in der Hofkapelle Friedrich des Grofsen wirkte, liefs sich dann in Hamburg nieder, wo er am 14. Dezember 1788 starb. Von ihm: Zahlreiche Klavierkompositionen (siehe die von Bülow herausgegebenen), fünfzig Konzerte, Kantaten, Lieder, Symphonien, Passionsmusiken, das zweichörige ‹Heilig›, die

»Auferstehung und Himmelfahrt Christi« (1777), Litaneien, Oden, sowie das Oratorium »Die Israeliten in der Wüste« (1769), musikgeschichtlich von Bedeutung sind seine »Sonaten für Kenner und Liebhaber« und das Studienwerk »Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen«.

Johann Christoph Friedrich Bach (der Bückeburger Bach genannt), geb. am 21. Juni 1732 in Leipzig als der neunte Sohn J. S. Bachs, wandte sich nach Besuch der Universität in Leipzig der Musik zu und wirkte als Kapellmeister des Grafen von Schaumburg zu Bückeburg, wo er am 26. Januar 1795 starb. Von ihm: Oratorien, die Oper »Die Amerikanerin«, die Kantate »Pygmalion«, sowie Lieder, Klavierkonzerte, Kammermusikwerke u. a. m. Sein Sohn Wilhelm Friedrich Ernst Bach, geb. am 27. Mai 1759 in Bückeburg, weilte in London bei seinem Onkel Johann Christian Bach, sodann in Paris und wurde 1790 Clavicembalist und Kapellmeister bei Friedrich Wilhelm II. in Berlin, woselbst er auch als Musiklehrer der Kinder Friedrich Wilhelm III. thätig war. Gestorben ist er am 22. Dezember 1845 in Berlin. Von ihm: Klavierwerke, Lieder und Instrumentalsachen, sowie das Oratorium »Vaterunser«, die Kantaten »Columbus«, »Die Nymphen der Wasser« u. a. m.

No. 12. Philipp Emanuel Bach.

Johann Christian Bach (der Mailänder oder auch englischer Bach genannt) ward 1735 als der elfte Sohn J. S. Bachs in Leipzig geboren, nachdem er von Philipp Emanuel erzogen worden, ging er 1754 als Domorganist nach Mailand und im Jahre 1759 als Kapellmeister der Königin von England nach London, wo er nach einem liederlichen Leben am 1. Jan. 1782 starb. Von ihm: Messen, Psalmen, ein

Tedeum«, sowie mehrere in italienischem Stile komponierte Opern »La clemanza di Scipione«, »Zanaida«, »Adriano in Siria«, »Temistocle« u. a. m.

Welche Musiker gingen noch (aufser Bachs Söhnen) unmittelbar aus der Schule Joh. Seb. Bachs hervor?

Doles, Kirnberger und Agricola.

Johann Friedrich Doles, geb. 23. April 1715 in Steinbach (Sachsen-Meiningen), widmete sich dem Studium der Theologie in Leipzig, wo er zugleich bei J. S. Bach Unterricht in der Theorie der Musik hatte. 1744 wurde er Kantor in Freiburg und 1756—1789 Nachfolger von J. S. Bach als Thomaskantor in Leipzig. Doles, der am 8. Febr. 1797 in Leipzig starb, schrieb Lieder, Choräle, Psalmen, Kantaten, zwei Passionen (nach Marcus und Lucas), Messen, Motetten u. a. m. Johann Friedrich Kirnberger (siehe später unter den bedeutenden Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts). Johann Friedrich Agricola, geb. am 4. Januar 1720 in Dobitschen (Altenburg), gest. am 1. Dez. 1774 in Berlin als Nachfolger Grauns in der Stellung eines Königl. Kapellmeisters und Operndirigenten. Agricola studierte in Leipzig Jurisprudenz und bei J. S. Bach zu gleicher Zeit Musik. 1741 wandte er sich nach Berlin, um sich unter Quanz weiter auszubilden. 1751 erfolgte durch König Friedrich II. seine Ernennung zum Hofkomponisten, bis er 1759 Hofkapellmeister wurde.

Welcher von J. S. Bachs Söhnen führte die vom Vater angebahnte Entwicklung weiter und begründete Neues?

Philipp Emanuel Bach.

Welche Bedeutung hat Philipp Emanuel Bachs Schaffen?

Philipp Emanuel Bach befreite die Instrumentalmusik von den Fesseln des strengen Kontrapunktes und gab die Anregung zu einem freien Instrumentalstile. An die Stelle des strengen Kontrapunktes tritt die frei thematische Arbeit, an die Stelle der Suite, welche aus einzelnen nur lose und äufserlich aneinandergereihten Sätzen bestand, die zudem alle aus einer Tonart gingen, tritt die Sonate, in den einzelnen Sätzen ein zusammenhängendes geschlossenes Ganze

(Allegro, Andante, Rondo) bildend. (Siehe Ph. Em. Bachs »Sonaten für Kenner und Liebhaber«.)

Welche Bedeutung hat Philipp Emanuel Bachs Werk »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen?«

Durch dieses Werk (2 Bände, 1787—1797) offenbarte Philipp Emanuel Bach das von seinem Vater der musikalischen Welt als Vermächtnis hinterlassene Werk »Das wohltemperierte Klavier«, wodurch er neben dem Italiener Domenico Scarlatti zur Mitbegründung des modernen Klavierspieles beitrug. (Josef Haydn äufserte über Philipp Emanuel Bach: »Was ich kann, habe ich von ihm gelernt,« und Mozart, der Ph. Em. Bach in Hamburg aufsuchte, that den Ausspruch über ihn: »Er ist der Vater, wir sind die Bub'n; wer von uns was rechts kann, hat's von ihm gelernt«.)

Georg Friedrich Händel.

Wann und wo wurde Händel geboren?

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685 in Halle geboren als Sohn eines Barbiers und Wundarztes, der zugleich Kammerdiener des in Halle residierenden Herzogs Augustus war. (Mit 63 Jahren heiratete G. F. Händels Vater zum zweitenmale und der zweite Sohn dieser Ehe war Georg Friedrich.)

War Händel ursprünglich für den musikalischen Beruf bestimmt?

Nein; der Vater hatte die Absicht, seinen Sohn Rechtsgelehrsamkeit studieren zu lassen; jedoch der junge Händel befriedigte seinen Drang zur Musik mit Hilfe einer mitleidigen Tante, die dem Knaben ein Clavichord verschaffte, auf dem derselbe unter dem Dache seines Hauses übte, ohne dafs es der Vater merkte.

Auf welche Weise kam es, dafs Händel die Erlaubnis vom Vater erhielt, sich in den Freistunden mit Musik beschäftigen zu dürfen?

Durch die in Weifsenfels erfolgte Fürsprache bei Händels Vater durch den dortigen Fürsten, der den jungen Georg Friedrich zufällig hatte spielen gehört.

Wer wurde nun Händels Lehrer in der Musik?

Zachau, der Organist an der Marktkirche in Halle war.

Wann bezog Händel die Universität seiner Vaterstadt als studiosus juris?

Im Jahre 1702, fünf Jahre nach dem Tode seines Vaters.

Welche Stelle bekleidete Händel im Jahre 1702?

Die Stelle eines Organisten an der reformierten Kirche in Halle.

Wann gab Händel das juristische Studium auf?

Im Jahre 1703. Händel wandte sich nach Hamburg, um in dem Orchester des dortigen Theaters unter Reinhard Keiser (1674—1739) an der zweiten Geige zu wirken.

Welche Bedeutung hatte das Keisersche Theater in Hamburg?

An diesem Theater blühte zuerst das deutsche Singspiel und die deutsche Oper.

Wie heifsen die wichtigsten Daten aus Reinhard Keisers Leben und Schaffen?

Reinhard Keiser wurde am 9. Jan. 1674 auf einer Reise seiner Eltern in der Nähe Leipzigs geboren. Seine musikalische Bildung erhielt er als Schüler der Thomasschule in Leipzig. Bereits 1692 trat er in Braunschweig als Opernkomponist auf und ging 1694 nach Hamburg, wo er sich als Konzertgeber und Opernkomponist bald eines grofsen Rufes erfreute. Im Jahre 1701 übernahm Keiser das Opernhaus in Hamburg, für das er eine Reihe seiner beliebtesten Opern schuf, und im Jahre 1703 war es nun, als der junge Händel bei Keiser als Violinist eintrat. 1706 floh Keiser vor den Verfolgungen seiner Gläubiger, kehrte aber 1709 wieder nach Hamburg zurück, um sodann mit dem seiner Zeit berühmten Musikschriftsteller und Tenoristen Johann Mattheson Konzerte zu veranstalten. 1722 ging Keiser nach Kopenhagen, wo er als Königl. Kapellmeister bis zum Jahre 1728 verblieb. Dann folgte er wieder einem Rufe nach Hamburg als Kantor und

Kanonikus. 1735 erfolgte der Tod seiner Frau, die eine ausgezeichnete Sängerin war, während Keiser selbst im Jahre 1739 in Kopenhagen starb, wo er bei seiner Tochter, der dortigen Hofopernsängerin, weilte.

No. 13. Georg Friedrich Händel.

Mit Keiser (Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts) ist der Beginn der deutschen Oper und des deutschen Singspieles in Zusammenhang zu bringen. Er selber war Komponist von Gesängen, Kantaten, Serenaden, Kirchenkompositionen, Instrumentalstücken und von 116 Opern, sowie Singspielen, von denen die bekanntesten »Adonis«, »Irene«, »Almire«, »Janus«, »Helena«, »Orpheus«, »Parthenope« und »Circe« sind.

Welche Männer wirkten im Vereine mit Reinhard Keiser für die sogenannte Kirchenkantate (unser heutiges Oratorium)?

Georg Philipp Telemann und Johann Mattheson, mit denen beiden Händel in Verkehr trat. — Über Johann Mattheson siehe die wichtigsten Daten im Kapitel Bedeutende Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts. (Die Bekanntschaft Matthesons, der anfänglich Sänger, später Kritiker und Musikschriftsteller war, bekam jedoch einen Rifs; denn als Mattheson, der Händels Berater gewesen war, den an Geist und Charaktereigenschaften überlegenen Händel bevormunden wollte, kam es, als beide bereits erregt aus dem Theater kamen, auf offenem Markte zum Kampfe. Nur dem Zufalle, dafs Matthesons Degen an einem Metallknopfe von Händels Rock abprallte, ist vielleicht das Leben Händels zu verdanken.)

Wie heifsen die wichtigsten Daten aus dem Leben und Schaffen von Georg Philipp Telemann?

Georg Philipp Telemann, geb. 1681 in Magdeburg, gest. 1767 in Hamburg, studierte anfangs in Leipzig klassische Philologie, war aber auch zugleich Musikdirektor und Organist an der Neuen Kirche. 1704 wurde Telemann Kapellmeister des Grafen Promnitz in Sorau, 1708 Kapellmeister am Hofe in Eisenach, 1711 in Frankfurt a. M. und 1721 Musikdirektor am Operntheater unter Keiser in Hamburg. Hier schrieb er gegen 50 Opern, Kirchenwerke aller Art, Klavier- und Violinstücke. Telemanns Einflufs auf das deutsche Opernwesen (er war der erste Kapellmeister an der ersten stehenden deutschen Opernbühne) ist bemerkenswert.

Wir finden zuerst in der freien Reichsstadt Hamburg eine stehende deutsche Oper, welche Beachtung verdient, denn sie fand Eingang im Volke, was man von den in Wien, Berlin, Dresden und an anderen Orten zerstreut gegebenen hoffestlichen Opern noch nicht sagen konnte. Der Hamburgische Senator Gerhard Schott, der Licentiat Lütjens und der Organist Reinken verbanden sich 1677 umb die deutsch Dicht- und Singetkunst mehr in Aufnahmb zu bringen . Schott erbaute das erste deutsche Operntheater am Gänsemarkt. Leipzig folgte sodann nach und gab als erste deutsche Oper Alceste von Paul Thiemich, 1693. Augsburg und Nürnberg eröffneten 1697 ihr Opernhaus mit Arminius . Die erste Hamburgische Oper hiefs: Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch; in einem Singetspiel vorgestellt , von Theile. Die von Dedekind 1670 herausgegebenen geistlichen Schau-

spiele »bekwemet zur Musik« dürfen hier nicht in Betracht gezogen werden, weil sie mehr kirchliche Bestimmung hatten. Von 1700 an wurden auch in Halle, Weifsenfels, Wolfenbüttel, Braunschweig, Koburg, Leipzig, Nürnberg von reisenden Gesellschaften deutsche Opern dargestellt. Hamburg gab schon durchschnittlich 4, im Jahre 1694 13, und 1702 sogar 16 neue Opern in einer Saison, komponiert von Händel, Kunze, Theile, Bronner, Grünewald und Keiser, der sich auch Renardo Cesare nannte und 118 Opern schrieb. Von 1678—1748 wurden 224 verschiedene deutsche Opern gegeben und Hamburg hat das Verdienst, zuerst eine fest engagierte deutsche ständige Sängergesellschaft gehalten zu haben. In den letzten zehn Jahren aber, von 1738—1748, geriet die deutsche Oper dort schon in die Klemme durch einen Italiener, namens Monza, gegen welchen sich die deutsche Oper nicht mehr halten konnte. Nach Monza kamen Angelo und Pietro Mingotti, letzterer brachte sogar Gluck mit einer deutschen Oper mit; aber das Pantomimen- und Farcenwesen machte 1753 dort aller Oper ein Ende. Hamburg ward durch das Vorbild der meisten Städte dazu gezwungen. Um 1740 drängten sich in Wien, Berlin, München, Dresden, Braunschweig und Stuttgart die Italiener und Franzosen ein. Friedrich der Grofse nahm sie 1740 in Berlin auf, und baute das grofse Opernhaus. Noch 30 Jahre später beklagte sich der junge Mozart in einem Briefe an seinen Vater: »Da haben wir's! Die meisten der grofsen Herren haben einen so entsetzlichen Welschland-Paroxismus« u. s. w., weil ihm der Kurfürst von Bayern geraten hatte, er solle erst nach Italien gehen, um sich dort einen Namen zu machen (wo er doch schon gewesen war!). Die Konkurrenz mit den Italienern benahm den Deutschen den Mut, die Zuversicht und den Wirkungskreis, und so kam es, dafs deutsche Musiker italienische und französische Opernbücher in Musik setzen mufsten, einige Ausnahmen abgerechnet.

Welche Werke schuf Händel in Hamburg?

Eine Passionskantate, sowie die Opern »Almira«, »Nero«, »Florindo und Daphne«.

Wohin wandte sich Händel mit seinen Ersparnissen von Hamburg aus im Jahre 1707?

Nach Italien, welches damals noch als die Hochschule für Musik galt.

In welchen Städten Italiens verweilte Händel vorzugsweise?

In Florenz, Venedig, Rom und Neapel, und zwar bis 1710. (Hier in Italien verkehrte Händel mit Alessandro und Domenico Scarlatti, sowie mit Antonio Lotti u. a. m., deren Einflufs auf den jungen deutschen Meister unverkennbar ist.)

Welches sind die hauptsächlichsten Schöpfungen Händels während seines dreijährigen Aufenthaltes in Italien?

Die Opern »Rodrigo« und »Agrippina«, sowie das Oratorium »La Resurrezione«; ferner schrieb Händel Kantaten, Sonaten, das Schäferspiel »Acis und Galatea« und für Rom »Il trionfo del tempo e della verità«.

Wann kehrte Händel nach Deutschland zurück?

Im Jahre 1710 begab sich Händel auf Einladung des Freiherrn von Kielmannsegge nach Hannover, wo ihn der Kurfürst Georg von Hannover, den er in Venedig kennen gelernt hatte, als seinen Kapellmeister ernannte.

Auf welche Weise fiel Händel beim Kurfürsten von Hannover in Ungnade, so dafs er lange Zeit hindurch nicht mehr vor ihm erscheinen durfte?

Erstens weil er den Urlaub, welchen er für London genommen hatte, um an der dortigen Italienischen Oper seine Opern »Rinaldo«, »Il pastor fido«, »Theseo« u. a. m. aufzuführen, überschritten hatte, zweitens weil er auf Wunsch der Königin Anna von England ein »Tedeum« zur Feier des seinem Fürsten verhafsten Utrechter Friedens 1713 komponiert hatte.

Durch welche Komposition wurde Händel bei seinem Kurfürsten, der 1714 zum König von England ernannt war, wieder in Gnaden aufgenommen?

Durch die sogenannte »Wassermusik«, welche Händel 1714 dem Könige mit anderen Kompositionen gelegentlich dessen Thronbesteigung und Krönungsfest zum grofsen Wasserfest auf der Themse geschrieben hatte. Händel wurde als Kapellmeister in königlichen Diensten angestellt.

Welchem Rufe folgte Händel nach Ablauf der Zeit in königlichen Diensten als Kapellmeister?

Dem Rufe des in Cannons unweit Londons wohnenden Herzogs von Chandons als Hofkapellmeister. Für diesen Fürsten schuf Händel kantatenartige Kirchengesänge (Anthems) sowie das Oratorium »Esther« (1720).

In welchem Jahre wird Händel Direktor des vom englischen Adel gegründeten Opernunternehmens?

Im Jahre 1721. Man beabsichtigte eine dem Stile der Italiener entgegengesetzte Oper einzuführen. Nicht nur berühmte Sänger und Sängerinnen verpflichtete Händel für dieses Unternehmen, sondern er selbst schrieb eine Anzahl mit grofsem Beifall aufgenommener Opern, wie »Muzio Scaevola«, »Flavio«, »Giulio Cesaro«, »Rodelinda«, »Scipione«, »Admeto« u. a. m. Allein schon im Jahre 1728 mufsten der englische Adel und Händel die Opernvorstellungen einstellen, da wegen der allzuhohen Ansprüche der Sänger die Geldmittel nicht mehr ausreichten.

Wann gründete Händel in London eine neue Opernakademie?

Im Jahre 1729, und zwar im Vereine mit einem gewissen Heidegger; jedoch auch dieses Opernunternehmen hielt sich trotz ungeheurer Anstrengungen nur bis zum Jahre 1732. (In dem Zeitraume von 1729—1732 entstanden die Händelschen Opern »Lothario«, »Parthenope«, »Poro«, »Sorame« und »Orlando«.)

Welcher Kunstgattung wandte sich Händel nach dieser Katastrophe zu?

Dem Oratorium, das ihn zu jenem Meister werden liefs, als den ihn die Musikgeschichte verzeichnet. Zwischen 1731 und 1734 brachte Händel in London und Oxford die oratorischen Werke »Acis und Galatea«, »Esther«, »Deborah« und »Athalia« zur Aufführung und mufste wohl erkennen, dafs dieses Gebiet seine ihm ureigene künstlerische Sphäre sei. Doch als der englische Adel unter Hasse und dem Händel feindlich gesinnten berühmten Sänger Farinelli aufs neue ein Opernunternehmen gründete, liefs es Händel nicht ruhen. Er reiste 1733 nach Italien, um Opernkräfte für ein drittmaliges Opernunternehmen zu gewinnen. Der Adel und die Bürgerschaft, die nicht auf Händels, sondern auf Seite des italienischen Opernunternehmens standen, sowie die Geschäftssorgen und der Ärger mit den Mitgliedern rieben Händels Gesundheit auf. Aus dieser letzten Periode seiner Eigenschaft als Operndirektor, die bis 1740 (dem Entstehungsjahre des »Messias«) dauerte, schrieb Händel die Opern

»Ariadne«, »Terpsichore«, »Oreste«, »Alcina«, »Serse«, »Imeneo«, »Deidamia« u. a. m.

Wie endigte der Konkurrenzkampf Händels mit der italienischen Oper auf dem Boden Londons?

Mit dem Untergange beider Unternehmungen. Händel, der bereits im Jahre 1737 erkrankte, war nicht nur materiell, sondern auch gesundheitlich zerrüttet und mufste die Bäder von Aachen aufsuchen, um sich wieder herzustellen.

Wie heifsen die weiteren Oratorien, die nunmehr von Händel geschrieben wurden?

»Das Alexanderfest«, 1736; »Israel in Ägypten«, »Saul«, 1738; »Frohsinn und Schwermut« (L'Allegro ed il Penseroso«), 1740; das in 24 Tagen (vom 22. August bis zum 14. September 1741) geschaffene grofsartige Werk »Der Messias«, »Samson«, 1742; »Semele«, 1743; »Joseph in Ägypten«, 1743; »Herkules«, 1744; »Belsazar«, 1744; »Occasional Oratorio«, 1745; »Judas Maccabäus«, 1746; »Alexander Balus«, 1747; »Josua«, 1748; »Theodora«, 1749; »Jephta«, 1751.

Durch diese Schöpfungen, nicht durch seine Opern, wurde Händel sehr bald zum volkstümlichsten Komponisten auf dem Boden von England, und mit seinen Oratorien besiegte er den Hafs seiner zahlreichen Gegner. Als sich sein Ruhm über die ganze kultivierte Welt zu erstrecken begann, begannen seine Augen den Dienst zu versagen.

Wann fingen Händels Augen an zu leiden?

Im Jahre 1751 bei Komposition des Oratoriums »Jephta«. Trotzdem Händel, gleichwie Bach, erblindete, gab er alljährlich in London während der Fastenzeit zwölf Oratorien-Konzerte, in welchen er sich auch auf der Orgel hören liefs.

Wann und wo starb Händel?

Am 14. April 1759 in London, acht Tage nach einer Aufführung seines »Messias«, den er stets nur zu wohlthätigen Zwecken aufführen liefs. (Händels sterbliche Überreste wurden in der Westminster-Abtei beigesetzt.)

Auf welche anderen Gebiete, aufser auf dem Gebiete der Oper und des Oratoriums, erstreckte sich Händels Thätigkeit als Komponist?

Händel schrieb Kantaten, Concerti grossi, Konzerte für die Oboe, Orgel- und Klavierkompositionen, Kammermusikwerke, zwölf Konzerte für Streichinstrumente u. a. m.

Welche Bedeutung hat Händel für die Musikentwicklung?

1. Händel ist der Begründer der epischen Stilform in der Musik, sein Oratorium ist die in Musik gesetzte Epopoe oder das musikalische Heldengedicht.
2. Händel verschmolz die Schönheit des italienischen Melos mit der deutschen kontrapunktischen Stilweise.

Welche veränderte Stellung verlieh Händel dem Oratorium gegen früher?

Händel beschränkte das Oratorium nicht nur auf biblische und kirchliche Stoffe, sondern dehnte dasselbe auch auf mythische Stoffe und historische Ereignisse aus.

Welchen Gegenstand behandelte Händel in den meisten seiner grofsen Oratorien?

Die Befreiung eines geknechteten Volkes durch einen aus seinem Schofse erwachsenen Helden. (Samson, Belsazar, Esther, Josua, Jephta, Judas Maccabäus u. a. m.)

Wie war das Orchester in Händels Oratorien beschaffen?

In Händels Orchester kamen die Blasinstrumente zu einer geringen Entwicklung, weil die Orgel deren Stelle vertrat. Neben dem Streichorchester setzten die Pauken, Trompeten und Posaunen allerdings grelle und scharfe Lichter auf, so dafs Blas- und Streichkörper sich schroff gegenüber standen.

Wodurch unterscheiden sich Händel und Bach?

Wenn Händel auch, gleichwie Bach, ein Kind des Protestantismus im evangelischen Christentume ist, so bleibt er doch nicht ausschliefslich in demselben befangen, sondern erweitert seinen Geisteshorizont nach den verschiedensten Seiten. Bach hingegen versenkt sich so ganz und gar in die Tiefen gläubiger Andacht, und steht auf dem Boden

rein kirchlich-religiöser Weltanschauung, wie sie aus dem Geiste der Reformation erwuchs. Bachs Schaffen ist mit der Kirche eng verknüpft, in Händels Schaffen besitzt das Kirchliche eine untergeordnete Bedeutung. Neu war an Händel, dafs er grofse Ereignisse, geschichtliche Begebenheiten und menschliche Ideale durch das Mittel der Musik in seiner durch ihn gefesteten Stilform des Oratoriums (des musikalischen Epos) feierte. Äufserlich tritt der Gegensatz zwischen Bach und Händel ebenfalls hervor: Bach, wenig gereist, war zeitlebens in engen Familienverhältnissen als sorgender Vater von 20 Kindern verblieben; Händel, der vielgereiste Junggeselle, im Verkehr mit den Grofsen der Welt, war Künstler und Geschäftsmann, und darum vom Beifalle der grofsen Menge abhängig, während Bach diesen Beifall verschmähte, da er nur innerlicher Befriedigung bedurfte, welche ihm sein Gemüt und seine Kunst wohl gewährten.

Christoph Willibald von Gluck.

Wann und wo wurde Gluck geboren?

Am 2. Juli 1714 in Weidenwang in der bayrischen Oberpfalz als Sohn des Jägermeisters (Försters) Gluck, der in Diensten des Fürsten Lobkowitz stand, auf dessen böhmischen Besitztum die Familie im Jahre 1717 übersiedelte.

Wo erhielt Gluck seine erste wissenschaftliche und musikalische Ausbildung?

In Prag, woselbst er auch seinen Lebensunterhalt durch Erteilung von Gesangs- und Violoncellostunden erwerben mufste.

Wohin wandte sich Gluck von Prag, um sich weiteren Studien hinzugeben?

Nach Wien.

Gluck machte den Weg von Prag nach Wien zu Fufs und erzählte über diese Fufsreise nach der Aufführung seiner „Iphigenie“ im Jahre 1774, als er mit seiner Familie, dem Maler Mannlich und seinen nächsten Bekannten eine Spazierfahrt in den Park von St. Cloud gemacht

und dort ein frugales Mahl eingenommen hatte, während man unter einem schattigen Baume lagerte und einigen Flaschen Rheinweines tüchtig zusprach, folgendes:

»Es lebe das einfache, unabhängige, ungebundene Leben! Ich habe immer darnach gestrebt und in meinem langen Leben doch nur vierzehn Tage lang dieses Glück genossen, ich werde es nie vergessen. Mein Vater war Fisch- und Forstmeister in einem Dorfe in Böhmen. In diesem Lande ist jedermann musikalisch; man lehrt Musik in der Schule und in den kleinsten Dörfern verstehen die Bauern zu singen, und spielen verschiedene Instrumente während des Hochamtes in den Kirchen. Für diese Kunst begeistert, wie ich war, machte ich rasche Fortschritte. Ich lernte mehrere Instrumente spielen und der Schullehrer, der mich vor den anderen Schülern auszeichnete, gab mir in den Mufsestunden Unterricht. Ich dachte und träumte von nichts als von Musik; der Forst wurde ganz vernachlässigt. Das war aber nicht nach dem Sinne meines Vaters. Er verdoppelte meine Arbeit und forderte pünktliche Verrichtung mit aller Strenge, um mich, wie er sagte, abzuhalten von einer Beschäftigung, die mir niemals mein Brot verschaffen könnte. Da ich unter Tags nicht mehr üben konnte, wollte ich die Nächte dazu verwenden. Dadurch wurde aber der Schlaf des Vaters und der Hausgenossen gestört und meine Instrumente wurden deshalb eingesperrt. Ich konnte jedoch meine Neigung für Musik nicht unterdrücken, nahm deshalb meine Zuflucht zur Maultrommel und gewann bald grofse Fertigkeit auf diesem Instrumente. Sonntags in der Kirche war ich stets am Ziele meiner höchsten Wünsche. Endlich überwältigte mich das Verlangen, mich ganz meiner Neigung hinzugeben, und ich beschwor den Vater, er möge mich nach Wien schicken und dort Musik studieren lassen. Er blieb aber unbeugsam und brachte mich förmlich zur Verzweiflung. Eines schönen Tages verliefs ich das väterliche Haus. Nur blutwenig Geld klimperte in meiner Tasche. Um nicht zurückgeliefert zu werden, schlug ich nicht den kürzesten, sondern einen weiteren Weg nach Wien ein. Weil ich das wenige Geld, das ich bei mir hatte, schonen wollte, so näherte ich mich, als ich Hunger bekam, einem Bauernhofe, wo die Familie gerade bei Tische safs, zog meine Maultrommel aus dem Sacke und spielte ein paar Weisen auf. Da sie sahen, dafs ich ordentlich gekleidet war, liefsen sie mich eintreten und wiesen mir einen Platz am Tische an. Bei Einbruch der Nacht kam ich in ein anderes Dorf. Hier verschaffte mir meine Maultrommel Eier, Brot und Käse; man reichte mir alles durch die Fenster der Häuser, vor denen ich mich hören liefs. Bei dem letzten Häuschen bat ich um Aufnahme, und man gewährte sie mir gern. Es gab ein gutes Abendessen, wozu ich meine Eier, Brot und Käse gab, und meine Wirtin behandelte mich wie ein Kind des Hauses, so sehr hatten mich meine Maultrommel und meine Lieder in ihrer Gunst befestigt. Am nächsten Tage setzte ich nach einem guten Frühstück wohlgemut meine Wanderschaft fort. So kam ich, dank meinem leicht tragbaren Instrumente und meiner Stimme, überall, wohin ich mich wandte, einer freundlichen Aufnahme sicher, heiter und sorglos bis zur Hauptstadt. An Sonn-

und Feiertagen spielte ich in den Dorfkirchen bald dieses, bald jenes Instrument. Ich galt für einen Virtuosen und die Pfarrer nahmen mich auf und gewährten mir gastliches Obdach. Diese guten Pfarrer waren in der Regel Musikfreunde und behielten mich öfter mehrere Tage in ihren Häusern. Nun gut, musizierend den ganzen Tag, gern gesehen, gut behandelt, frei und unabhängig, war ich der glücklichste Knabe. Als ich vor Wien ankam, gab mir der letzte Dorfpfarrer, dem ich mich halb und halb anvertraut hatte, einen Brief an einen Freund in der Hauptstadt mit.

Als ich dort ankam, stellte ich mich diesem Manne vertrauensvoll vor. Er nahm mich freundlich auf, verhehlte mir aber nicht, dafs es Virtuosen meines Schlages in Wien nach Tausenden gäbe und dafs ich samt meinem Talente dem Hungertode ausgesetzt sei, wenn ich nicht in den Stand gesetzt würde, mich in meiner Kunst vollkommen auszubilden. Ich mufste ihm gestehen, wer ich sei und woher ich käme; er interessierte sich für mich, schrieb an meinen Vater und bat ihn, sich nicht länger meinen Wünschen zu widersetzen. Endlich gab der Vater seine Einwilligung und unterstützte mich fortan. Wenn ich nun einerseits zwar der Unabhängigkeit und der Freuden eines sorglosen Vagabundentums verlustig ging, so konnte ich mich andererseits meiner Neigung ungehindert hingeben, Musik treiben und komponieren von früh bis spät.

So wurde ich, was ich heute bin, aber allezeit wünschte ich mir die vierzehn Tage zurück, die ich frei und ungebunden, nur in Begleitung meiner hilfreichen Maultrommel, verlebte.«

Wie hiefs der Fürst, der Gluck im Hause des Fürsten Lobkowitz in Wien kennen lernte, und der sich für den jungen Musiker lebhaft interessierte?

Melzi. Dieser Fürst lud Gluck nach Mailand ein, damit er seine Studien beim Organisten B. Sammartini fortsetzen konnte. Von 1738—1741 studierte Gluck bei diesem Italiener, durch dessen Einflufs sich der jugendliche Tondichter der musikdramatischen Kunstweise damaliger Zeit zuwandte.

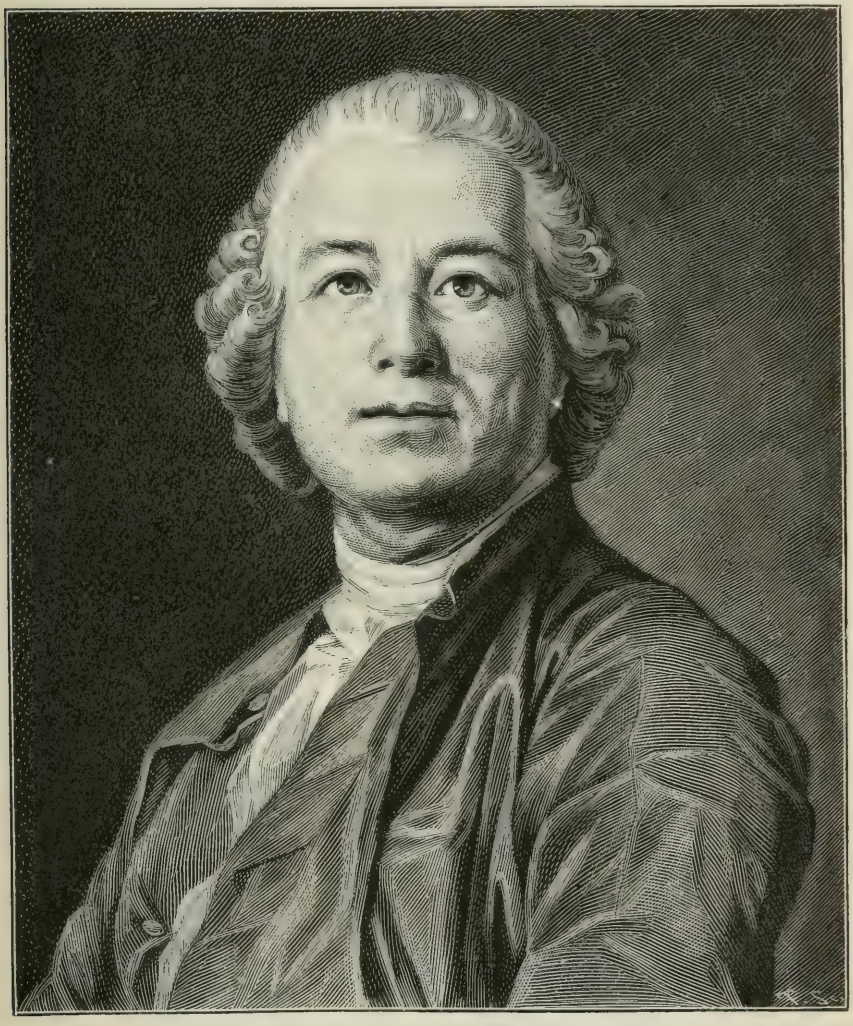
Wie heifst die erste Oper Glucks, die in Mailand 1741 mit grofsem Erfolge in Scene ging?

Artaserse (Xerxes). Das Textbuch zu dieser Oper war von dem bekannten Librettisten Metastasio.

Welche Folgen hatte dieser Erfolg für Gluck?

1. Gluck erhielt von anderen italienischen Städten Bestellungen auf Opern. Auf diese Weise entstanden folgende sieben Opern: „Demetrio“, „Ipermnestra“, „Demo-

fonte« (1742), »Artamene«, »Siface« (1746), »Fedra« (1744) und »Alessandro nell' Indie« (1745), alle im Stile der Italiener und mit grofsem Erfolge gegeben.



No. 14. Christoph Willibald von Gluck.

2. Gluck erhielt, durch diese Erfolge berühmt geworden, einen Antrag vom Haymarkettheater in London, um an demselben 1745 die neue Oper »La Caduta dei Giganti« und seine frühere Oper »Artamene« zur Aufführung zu

bringen. Zwar fand Gluck für seine Opernkompositionen keinen so günstigen Boden wie in Italien, hingegen machte er die Bekanntschaft Händels und einiger von dessen Kompositionen. Dafs Händels Schaffen auf Gluck eine mächtige Wirkung ausgeübt hat, ist dadurch verbürgt, indem Gluck selbst äufserte, dafs von dieser Zeit an eine neue Epoche in seinem Kunstschaffen begonnen habe. Händel hingegen schien Gluck nicht hoch zu schätzen auf Grund jener Äufserung: »Mein Koch versteht mehr vom Kontrapunkt als dieser Gluck«.

Wohin begab sich Gluck nach seinem kaum einjährigen Aufenthalte in London?

Nach Dresden, im Jahre 1746, wo er in der kurfürstlichen Kapelle neben Hasse wirkte.

Welche Stadt wird nach der vorübergehenden Stellung die eigentliche Heimat Glucks?

Wien, wiewohl er öfters nach Italien berufen wurde, um daselbst die Aufführungen von neuen Opern zu leiten.

1748: »La Semiramide riconosciuta« für Wien geschrieben.

1749: Reise nach Italien, wohin ihn unglückliche Liebe treibt. In diesem Jahre Aufführung der Oper »Telemaco« in Rom.

1751: Vermählung Glucks mit Marianne Pergin, deren Vater dem Ehebündnisse Hindernisse in den Weg gesetzt hatte und nunmehr gestorben war. In diesem Jahre liefert Gluck für Neapel, wo er die Bekanntschaft Durantes machte, die Oper »La Clemenza di Tito« und kehrt nach Wien zurück, wo er 1754 von der Kaiserin Maria Theresia zum Hofkapellmeister ernannt wurde.

Von den kleineren Festspielen, welche Gluck, wie es seine Stellung mit sich brachte, zu Hoffestlichkeiten in den Jahren 1755—1766, schreiben mufste, sei hier das Schäferspiel »Les amours champêtres« genannt. Dasselbe wurde von J. N. Fuchs und Max Kalbeck unter dem Titel »Die Maienkönigin« neu herausgegeben und ist eine jener kleinen Operetten oder Singspiele, welche Gluck in den Jahren 1755—1766 auf französische Textbücher von Favart für den Wiener Hof komponiert hat. Der Inhalt der Maienkönigin ist folgender und typisch für den Geschmack der Rokokozeit: Helene, eine Hirtin, wird von zwei Freiern bestürmt, von dem reichen, derben Pächter André und von dem Pariser Gecken Mar-

quis de Monsoupir, genannt Damon. Helene läfst sich von beiden Freiern versprechen, dafs sie sich unbedingt ihrer Wahl unterwerfen. Jeder, seiner Sache sicher, leistet den Eid, sie aber wählt keinen von beiden, sondern den armen Hirten Philint, der schon lange hoffnungslos in sie verliebt war. Der reiche Pächter beglückt darauf eine andere Hirtin, die kluge Lisette, welche sich anfangs widerwillig zur Vermittlung hergegeben, und der Pariser Stutzer hat das Nachsehen. Weitere Singspiele dieser Art sind »L'isle de Merlin« und »La fausse esclave«. Wohl lag dieses Genre dem Wesen Glucks vollständig fern, das er aber als Kind seiner Zeit in der Eigenschaft als Hofkapellmeister gezwungen war, zu pflegen, gleichwie die späteren grofsen Tondichter Haydn, Mozart und Beethoven für Hoffestlichkeiten Tänze geschrieben haben, — Musik, die ihrem Wesen durchaus nicht entsprach.

Welche Opern waren die Ursache zu Glucks Ernennung zum »Ritter des goldenen Sporns« von seiten des Papstes?

»Il Trionfo di Camillo« und »Antigono«, die beide in Rom zur Aufführung gelangten.

Wieviel Jahre hindurch bekleidete Gluck die Stellung eines Hoftheaterkapellmeisters in Wien?

Zehn Jahre hindurch, von 1754—1764.

In welche Beziehungen gerät Gluck zur französischen Oper?

1. Durch seine »Airs noveaux«, die er während seiner Hofkapellmeisterzeit als Einlagen in französische Singspiele schrieb.
2. Durch den Umgang mit Marie François du Roullet, Baillie des Maltheserordens und Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien. Du Roullet, der Gluck eine genauere Kenntnis von Lullys und Rameaus Werken vermittelte, war Librettist von Glucks »Iphigénie en Tauride«.

Welche Oper schrieb Gluck im Jahre 1762 als letzte in der herkömmlichen Weise für das Theater in Bologna?

»Il Trionfo di Clelia«. Dittersdorf, der damals Schüler von Gluck in Wien war, war mit dem Meister bei der Aufführung in Bologna zugegen.

Welches Jahr sah Gluck in Florenz?

Das Jahr 1767. Am 14. Januar dieses Jahres führte Gluck am Hofe des Grofsherzogs Leopold von Toskana einen

»Prolog« für Sopransolo, Chor und Orchester auf, welchen er der Grofsherzogin Maria Luisa von Toskana gewidmet hatte. (Die »Gazetta toscana« vom 28. Februar 1767 bringt ein Referat der betreffenden Festvorstellung und bestätigt, dafs Gluck nicht nur jenen Prolog, sondern auch die Oper »L'Ifigenia in Tauride« selbst dirigiert habe.)

Wie hiefsen die musikgeschichtlich bedeutenden Reform-Opern Glucks?

1. »Orpheus und Euridice«. (Erste Aufführung in Wien am 5. Oktober 1762.)
2. »Alceste«, Libretto nach dem Trauerspiel des Euripides von Calzabigi. (Erste Aufführung in Wien am 16. Dezember 1767.)
3. »Paride el Elena«, Dramma per musica. (Libretto von Calzabigi, erste Ausgabe bei J. Th. von Trattner in Wien 1770 erschienen, erste Aufführung 1769 in Wien.)
4. »Iphigenie in Aulis«, vollendet zwischen 1772—1773. (Erste Aufführung am 19. April 1774 in Paris.)
5. »Iphigenie auf Tauris«. (Erste Aufführung in Paris am 18. Mai 1779.)

Welche Opern wurden aufser den bereits genannten noch von Gluck geschaffen?

»La Cythère assiegée« (1775), »Armida« (1777) und »Echo und Narcisse« (1779). Ferner entstanden noch in den Jahren 1763—1765 die Oper »Ezio«, das Singspiel komischen Inhaltes »La Rencontre imprévue«, sowie das Dramolet »Corona«. In den letzten Jahren seines Lebens, die Gluck in Wien zubrachte, beschäftigte ihn die Idee eines Musikdramas »Die Danaïden«, sowie die Idee, zu Klopstocks »Hermannsschlacht« Musik zu machen. Aufser der Komposition einiger Oden von Klopstock, den er als Dichter liebte, blieb es beim Vorsatz, der nicht zur Ausführung gelangte.

Worin beruhte gegenüber der bisherigen italienischen Oper zunächst das Epochemachende des Gluckschen »Orpheus«?

In der Einführung von musikalisch und dramatisch wertvollen Chören in die Oper; der Chor tritt nicht nur singend, sondern auch handelnd im »Orpheus« auf.

In seiner zweiten Reform-Oper »Alceste«, welche er 1769 dem Grofsherzoge von Toskana widmete, schrieb Gluck folgende in der Übersetzung von Dr. Heinrich Welti wiedergegebene Vorrede, in welcher er seine reformatorische Thätigkeit durch eine Darlegung seiner Grundsätze und Bestrebungen klar zu machen suchte: »Als ich daran ging, die Musik der ›Alceste‹ zu schaffen, nahm ich mir vor, sie gänzlich zu säubern von allen jenen Mifsbräuchen, welche, sei es durch die schlecht angebrachte Eitelkeit der Sänger, sei es durch die allzu grofse Gefälligkeit der Tonsetzer, eingeführt wurden und seit so langer Zeit die italienische Oper entstellen und aus dem feierlichsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Ich war bedacht, die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Dichtung zu dienen für den Ausdruck und für die Situationen der Fabel, ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnütze, überflüssige Verzierungen zu verzögern, und ich glaube, sie müsse dasselbe bewirken, wie auf einer ganz richtigen und wohlgeordneten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und der gut gewählte Gegensatz der Lichter und Schatten, welche dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verändern. Ich habe es vermieden, sowohl einen Darsteller in der höchsten Erregung des Dialogs zu unterbrechen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, als auch ihn mitten in einem Worte auf einem günstigen Vokal aufzuhalten, damit er in einer langen Passage mit der Beweglichkeit seiner schönen Stimme prunken oder abwarten könne, dafs ihm das Orchester Zeit gebe, um Atem zu schöpfen für eine Kadenz. Ich habe nicht geglaubt, über den zweiten Teil einer Arie, obwohl er der leidenschaftlichere und wichtigere ist, rasch hinwegeilen zu dürfen, um Gelegenheit zu finden, wie üblich die Worte des ersten viermal zu wiederholen und die Arie da zu endigen, wo vielleicht der Sinn noch nicht zu Ende ist, um den Sänger zeigen zu lassen, dafs er eine Passage in so und so viel Weisen launisch variieren könne. Kurz, ich habe gesucht, alle die Mifsbräuche zu verbannen, gegen die seit langer Zeit der gute Geschmack und die Vernunft sich ereifern. Ich habe die Ansicht, dafs die Sinfonia die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorzubereiten, gewissermafsen deren Inhaltsangabe zu bilden habe; dafs der Zusammenklang der Instrumente nach Mafsgabe des Interesses und der Leidenschaft (nämlich der Handlung) geregelt, und dafs in der Rede jene schroffe Verschiedenheit zwischen der Arie und dem Recitativ vermieden werden müsse, damit nicht die Periode widersinnig durchschnitten, noch die Kraft und das Feuer der Scene ungeschickt unterbrochen werde. Sodann war ich des Glaubens, dafs meine gröfste Bemühung sich darauf zu richten habe, eine schöne Einfachheit zu suchen, und ich vermied es, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe die Entdeckung einer neuen Wendung nicht wert gehalten, aufser, wenn sie von Natur, durch die Situation und durch den Ausdruck herbeigeführt wurde, und es giebt keine geheiligte Regel, die ich nicht aus freien Stücken zu Gunsten der Wirkung opfern zu dürfen geglaubt hätte. Dies sind meine Grundsätze. Zum Glück eignete sich für mein Vorhaben das Textbuch aufs herrlichste, in

welchem der berühmte Verfasser, einen neuen Plan für das Dramatische ersinnend, die blühenden Schilderungen, die überflüssigen Bilder, die lehrhaften und kalten Moralsprüche durch die Sprache des Herzens, kräftige Leidenschaften, fesselnde Situationen und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt hat. Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und der allgemeine Beifall in einer so aufgeklärten Stadt hat klar bewiesen, dafs die Einfachheit, die Wahrheit und die Natürlichkeit die grofsen Grundlagen des Schönen in allen Schöpfungen der Kunst sind. Bei alledem habe ich trotz des wiederholten Ansinnens der achtenswertesten Personen, diese meine Oper durch den Druck zu veröffentlichen, das ganze Wagnis erkannt, das derjenige begeht, der so weit verbreitete und tiefgewurzelte Vorurteile bekämpft, und ich sah mich in der Notwendigkeit, mich mit dem mächtigen Schutze Ew. Königl. Hoheit zu waffnen, indem ich die Gnade erbitte, dieser meiner Oper Höchstdero erlauchten Namen, der mit so gutem Grunde die Stimmen des aufgeklärten Europas auf sich vereinigt, vorsetzen zu dürfen. Der erhabene Schützer der schönen Künste, der über eine Nation herrscht, welche den Ruhm hat, sie aus der allgemeinen Bedrückung erstehen lassen und in jeder die gröfsten Muster geschaffen zu haben, in einer Stadt, welche allzeit die erste war, das Joch der gemeinen Vorurteile abzuschütteln, um der Vollendung Bahn zu brechen, kann allein die Reformation dieses edlen Schauspieles unternehmen, an dem alle Künste so grofsen Anteil haben. Wenn das geschieht, wird mir der Ruhm bleiben, den ersten Stein bewegt zu haben, und dieses Zeugnis Höchstdero hoher Protektion, das mir die Gelegenheit giebt, mich zu erklären u. s. w.«

Gluck verlangt demnach eine geistvolle und charakteristische Instrumentation; das Orchester ist für Gluck der Dolmetscher der geheimsten inneren Empfindungen der auf der Scene handelnden Personen. Den Musikfreunden ist durch das Studium dieser fünf Reform-Opern die beste Gelegenheit geboten, den Zusammenhang Richard Wagners mit jenen Musikdramen Glucks zu studieren, um durch lebendiges Erschauen und Anhören den Geist des Gluckschen Stiles in sich aufzunehmen und dadurch zu der Überzeugung zu gelangen, dafs Richard Wagner als der eigentliche Erbe und Vollender der Gluckschen Kunstprinzipien des Musikdramas zu gelten hat, denn er nahm die in der letzten Periode der Kompositionsweise Glucks als einzig richtig anerkannten Umgestaltungen in der bisherigen ernsten Oper (Opera seria), welche Umwälzungen damals bei den Piccinisten so viel Staub aufwirbelten, zum Ausgangspunkte der von dem bisher Üblichen ganz verschiedenen Theorien seines Musikdramas. Erst diesem Meister war es vorbehalten, auf der bereits eröffneten Bahn Glucks weiter zu schreiten und das Kunstwerk im Sinne Glucks zur höchsten Vollendung zu bringen.

Ähnlich wie in der Vorrede zur »Alceste« spricht sich Gluck in der Vorrede zu »Paris und Helena« aus, welche Oper er dem Herzoge von Braganza widmete. Gluck fällt absprechende Urteile über die zeitgenössischen Opernkomponisten und legt die Mängel blofs, die dem musikdramatischen Stile damaliger Zeit anhafteten.

Welche Beschaffenheit hatten die italienischen »Opera seria« zu der Zeit Glucks?

Die altitalienischen Opern waren, was Dramatisches anlangte, durchaus oberflächlich zusammengefügte Stücke; sie entsprachen mehr dem Konzertsaale, weil das gesangliche Element das herrschende war, als der Bühne.

Hatten die drei genannten Reform-Opern Glucks (»Orpheus«, »Alceste« sowie »Paris und Helena«) den gewünschten Erfolg?

Nein; das Publikum war noch allzu unvorbereitet für die Neuerungen, welche diese Schöpfungen enthielten. All dies Neue, Ungewohnte, von der bisherigen Schreibweise total Abweichende machte stutzig und rief, wie es bei der Oper »Iphigenie in Aulis« der Fall war, jenen ästhetischen Prinzipienstreit, der als Kampf der Gluckisten und Piccinisten bekannt ist, hervor.

Wo wurde das Schicksal der Gluckschen Reformversuche in Bezug auf die Oper entschieden?

Auf dem Boden von Paris.

Wer war es gewesen, der Gluck auf den Boden von Paris verwies?

Du Roullet, sowie die Protektion, welche er durch die Königin Maria Antoinette genofs; diese setzte im Jahre 1774 die Aufführung von Glucks »Iphigénie en Aulide« durch. (Nach den Aufführungen der »Alceste« sowie der »Iphigenie in Aulis«, deren Erfolg schliefslich so grofs war, dafs sie im Zwischenraume von zwei Jahren 170 mal gegeben wurde, entbrannte auf dem Boden von Paris jener Streit zwischen den Anhängern Glucks und denen des Opernkapellmeisters Piccini.

Alle Mittel wandte man von seiten der Gegner an, um Gluck aus dem Felde zu schlagen. Man bezeichnete die Musik und den Gesang Glucks mit dem Ausdrucke »criaillerie«, d. h. Schreierei, und belehnte den Stil Glucks mit den Epitheten »gothique et tudesque«. Ja, Glucks Feinde verbreiteten die Meinung, dafs nicht Gluck der Komponist sei, sondern der Kastrat Guadagni. Männer wie Rousseau, Arnaud, Suard waren auf Glucks Seite gegen d'Alembert,

La Harpe und Marmontel. Namentlich war es die Kritik des letzteren, die Gluck veranlafste, einen ziemlich gereizten Brief an seinen Freund, den Publizisten Jean Baptist Suard, zu schreiben. In dem Briefe, der im »Journal de Paris« am 21. Oktober 1777 veröffentlicht wurde, heifst es:

Es konnte mir nicht entgehen, dafs Sänger und Sängerinnen, ja selbst ein grofser Teil der Musiklehrer sich gegen mich erklärten. Suchen mir auch einige wissenschaftlich gebildeten Männer die schlimme Meinung anderer durch volle Anerkennung zu ersetzen, so giebt es hinwieder sehr viele, die mir feindlich entgegentreten. Diesen Herren scheint die litterarische Beschäftigung mit Dingen, die ihnen fremd sind, überaus angenehm zu sein. Ein recht amusanter Doktor, dieser Herr von La Harpe! Er raisonniert so eigentümlich über Musik, dafs die Chorknaben von ganz Europa die Achseln darüber zucken würden u. s. w.

Diesen Brief schrieb Gluck nach der Aufführung der »Armida« in Paris, welche das Publikum sehr kühl aufnahm, und über welche die Dilettanten par profession ebenfalls ihr Anathema ausgesprochen hatten. Gluck selbst antwortete noch vor Vollendung der »Armida«, während eines Morgenbesuches von der Königin Maria Antoinette gefragt, wie weit er schon mit der Oper gekommen sei und ob sie zu seiner Zufriedenheit ausfalle: »Madame, il est bien tôt fini, et vraiment ce sera superbe«. Das Libretto zu »Armida« stammt bereits aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts; den Stoff hierzu fand Quinault im »befreiten Jerusalem« des Torquato Tasso, und dieser entlehnte ihn wiederum dem 10. Buche des berühmten Ritterromanes »Amadis von Gallien«. Das Opernbuch war für Lully bestimmt, und mit der von diesem hierzu komponierten Musik kam die Oper schon im Jahre 1686 zur Aufführung.

In welchem Jahre wandte sich Gluck von Paris nach Wien zurück?

Im Jahre 1780.

Wann und wo starb Gluck?

Am 15. November 1787 in Wien, nach 37jähriger, jedoch kinderloser Ehe. (Bemerkenswert ist noch, dafs Gluck sich für den allerdings noch sehr jungen Mozart interessierte.)

Worin sind die beiden »Iphigenien« Glucks unterschieden?

Die Oper »Iphigenie in Aulis«, die von Richard Wagner für die moderne Bühne eingerichtet wurde, ist wohl in musikalischer Hinsicht der taurischen überlegen; allein die taurische übertrifft jene bedeutend durch wirkungsvollen dramatischen Aufbau nnd durch scenische Lebendigkeit.

Unter welchem allgemeinen Einflusse arbeitete Gluck in der letzten Epoche seines Schaffens?

Unter dem Einflusse des Geistes der französischen Tragödie, wie sie sich bei Corneille und Racine darstellt.

Worin liegt Glucks musikgeschichtliche Gröfse und Bedeutung?

Gluck war der erste von allen Musikern, dem es ernstlich darum zu thun war, die Oper zur Höhe des Dramas zu erheben, indem er das absolut Musikalische den dramatischen Anforderungen unterordnete. Folgerichtig wandte Gluck dem Recitativ, dem wichtigen Faktor der Oper, eine bis dahin ungekannte Aufmerksamkeit zu; ebenso dem Orchester hatte er jene wichtige Rolle zugedacht, indem er von demselben verlangte, dafs es der jedesmaligen Situation und dem dieser entsprechenden Ausdrucke behandelt werden müsse. Glucks Gröfse und Bedeutung liegt ferner in der gröfseren Naturwahrheit seiner Charakter- und Situationszeichnungen für die Bühne, als dies vorher der Fall war; er hatte das Bestreben, seine Personen als wahrhaft dramatische zu gestalten — er wollte Individualgestalten, nicht Sänger auf der Bühne sehen, wie dies letztere in der hergebrachten italienischen und in der durch diese beeinflufste französische Oper der Fall gewesen war. Wenn auch die Dichter Klopstock, Herder und Wieland dem Gluck ihre Bewunderung zollten, so ist es begreiflich, dafs Glucks Kunst, in der sich Wahrheit und Schönheit, Natur und Kunst zu einer Harmonie vermählen, in der Zeit der Zöpfe und der Reifröcke nicht erfafst und nachempfunden werden konnte. — Gluck ist als der Lessing des Musikdramas anzusehen.

Zum Schlusse möge hier noch eine Darstellung der Pariser Tage Glucks gelegentlich der Aufführung dessen »Iphigenie« nach den Tagebuchblättern des dem Meister befreundeten Maler Mannlich gegeben werden (Maler Mannlich wohnte nämlich mit Glucks während jener denkwürdigen Zeit im Hotel des Herzogs von Zweibrücken als Gast desselben):

Schon hatten die Proben zur Iphigenie begonnen, so hatten sie auch zu stürmischen Auftritten Veranlassung gegeben. In erster Linie war Gluck in Fehde mit seinem Librettisten Marie François du Rollet (1716–1786), Bailli des Maltheserordens, der Gluck das Textbuch zur Iphigenie geschaffen hatte. Du Rollet wollte möglichst wenig von den Versen Racines opfern; Gluck verlangte aber vor allem Rücksicht auf die musikalische Behandlung der Racineschen Tragödie. Ebenso gab es in vielen Proben täglich Streit mit Sängern und Orchestermitgliedern. Den an ganz andere Aufgaben gewöhnten Sängern warf Gluck ohne Scheu vor, sie könnten weder richtig singen noch deklamieren; den musikalisch verwahrlosten Orchestermitgliedern, sie seien unfähig, ihre Instrumente zu behandeln. Es kam zu grofsen Zerwürfnissen, die aber immer durch Glucks Energie und Ausdauer beseitigt und besiegt wurden. Die auf und unter der Scene thätigen Mitglieder fühlten sich aufs heftigste gekränkt und wollten keinerlei Belehrung von einem deutschen Schulmeister, wie sie Gluck nannten, annehmen. Der Ballettmeister Vestris verlangte für sich und sein Ballett in der neuen Oper Iphigenie zu Glucks Ärgernis widersinnigerweise neue Tanzeinlagen, die der Meister aus Prinzip verweigern mufste – kurz, Gluck war umgeben von Ränken und Schlichen der Gegner in und aufserhalb des Theaters. Das Publikum hatte bereits in der neu auftauchenden musikdramatischen Frage Partei ergriffen. Man schien sich förmlich das Wort gegeben zu haben, keine andere Geschmacksrichtung, als die schon liebgewonnene anerkennen zu wollen — so berichtet Mannlich, der am ersten Tage seiner Bekanntschaft mit Gluck in Gesellschaft des Komponisten bei der Gräfin Forbach speiste. Weiter erzählt Mannlich, dafs sich Gluck nach dem Diner zurückgezogen und ohne besondere Stimme, aber mit bewunderungswürdigem Ausdrucke gesungen habe, indem er an Änderungen seiner Oper arbeitete.

Es wird erzählt, Madame Gluck begleitete jedesmal ihren Gemahl mit Zagen in die Proben. Die Bitten und Vorstellungen der Begleiterin wurden gar häufig nötig, um den Dirigenten zur Mäfsigung seiner allzu derben, deutschen Offenherzigkeit zu bewegen. Dr. C. Burney, der Biograph Händels und Verfasser einer Geschichte der Musik, welcher ebenfalls mit Gluck persönlich in Berührung kam, sagt von ihm: Mit so wenig Stimme als möglich wufste er (Gluck) die Gesellschaft zu unterhalten, ja in hohem Grade zu ergötzen: denn er ersetzte den Mangel an Stimme durch Reichtum der Begleitung, durch Nachdruck und Heftigkeit in den Allegros, und durch so treffenden Ausdruck, dafs man den Mangel bald vergafs.

Der Maler Mannlich schildert nun die Person Glucks folgendermafsen: Damals also sah ich den berühmten Mann zum erstenmale, den berühmten Mann, von dem man in Paris so viel redete, und über den man so verschiedenartig urteilte. Ich will versuchen, ein Porträt seiner Erscheinung zu entwerfen, wie sie mir noch in der Erinnerung steht. Obwohl ich ihn seit fast 39 Jahren aus den Augen verloren, gruben doch der tiefe Eindruck, den er auf mich machte, sowie das herzliche, lebhafte Freundschaftsverhältnis, in das ich zu ihm trat, so mächtig seine

Züge und Manieren in mein Gedächtnis und in mein Herz, dafs ich ihn noch zu sehen, zu hören glaube. Wer ihn mit seinem Überrock und mit seiner runden Perücke gesehen hätte, ohne ihn zu kennen, würde in ihm sicherlich nicht auf den ersten Augenblick den hervorragenden, mit schöpferischem Genie begabten Mann gesucht haben. Ohne dick zu sein, war er untersetzt, von derbem, muskulösem Gliederbau; sein Haupt war rund und sein Gesicht breit, rot und blatternarbig, seine Augen klein und tiefliegend, aber leuchtend und ausdrucksvoll. Da er von freiheitliebendem, lebhaftem und leicht erregbarem Charakter, konnte er sich in die Regeln des feinen Anstandes der Konvenienz, wie sie in der guten Gesellschaft gebräuchlich, nicht finden. Wahrheitliebend, wie er war, nannte er alle Dinge bei ihrem Namen und setzte so die prüden Pariser, die an Schmeicheln und an jenem Austausch von Lüge, genannt Politesse, gewöhnt waren, zwanzigmal am Tage in Verzweiflung. Er selbst war unempfindlich gegen Schmeicheleien, wenn sie nicht von Personen, die er schätzte, kamen, und wollte nur Kennern gefallen. Er liebte seine Frau, seine Tochter und seine Freunde, ohne sie je zu liebkosen oder ihnen zu schmeicheln. Gluck war ein starker Esser und Trinker, jedoch ohne sich zu betrinken oder sich Indigestion zu holen. Er sah auf Erwerb, liebte das Geld und machte auch kein Hehl daraus; auch zeigte er, beim Lichte besehen, eine starke Dosis von Egoismus, besonders bei Tische, wo er auf die leckersten Bissen ein natürliches Anrecht zu haben glaubte. So zeigte sich, sagt Mannlich, uns ungefähr, ohne dafs ich beim Entwurfe seines Porträts geschmälert oder geschmeichelt hätte, der berühmte Ritter Gluck.

In der Frau des grofsen Tondichters lernt Mannlich eine Dame von einfachem und zugleich edlem Benehmen kennen, welche es in weiser Art verstand, ihren oft erregten Gatten zu beeinflussen, ohne ihm lästig und aufdringlich zu erscheinen. Seine Adoptivtochter, ein Kind von Glucks Bruder, der als Offizier in der österreichischen Armee diente, war damals 16 Jahre alt und wird als ein schönes Mädchen, begabt mit einer vorzüglich ausgebildeten Stimme, geschildert.

Wie schon erwähnt, ging es in den Proben zur ›Iphigenie‹ erregt genug zu. Mannlich macht davon ergötzliche Schilderungen. Heftige Scenen wechselten mit komischen. ›Das ist zum Teufelholen!‹ rief Gluck dem Orchester zu, wenn sich nicht der gewünschte Ausdruck ergeben wollte, besonders beim Einstudieren des dritten Aktes. ›Ich sah‹, bemerkt Mannlich, mehrmals den Augenblick bevorstehen, wo ihm alle Geigen und andere Instrumente an den Kopf flögen. In der Erregung kam es vor, dafs Glucks runde Perücke vom Kopfe fiel. Die Sängerin, welche die Iphigenie sang, war Mademoiselle Arnould. Dieselbe benahm sich dem Meister gegenüber nichts weniger als liebenswürdig. Offen heraus sagte sie ihm, dafs sie zu viel Recitative und zu wenig Arien zu singen hätte. Gluck antwortete in fränkischer Art und ironisch: ›Um grofse Arien zu singen, mufs man zu singen verstehen. Nun habe ich, liebe Mademoiselle, die Musik für Sie und ihre Fähigkeiten eingerichtet, versuchen Sie nur richtig zu deklamieren, das ist alles, was ich von Ihnen verlange, und erinnern Sie sich vor allem daran, dafs Schreien

nicht Singen ist. Fräulein Arnould erwiderte: Nun wohl, da Sie so wenig auf mich rechnen, so werden Sie überrascht sein, wenn auch ich Ihnen sage, dafs ich mir keinen Erfolg Ihrer Oper verspreche und dafs mir sehr wenig daran liegt, Ihren Ruhm zu teilen und in dieser Oper zu singen. Darauf Gluck: Wenn das, was Sie mir da sagten, Ihr Ernst ist, so haben Sie nur die Güte, es noch einmal zu wiederholen! Ich aber sage Ihnen, dafs ich bereits eine Sängerin gefunden, die Sie vollkommen und auf der Stelle ersetzt. Trotz dieser derben Entgegnung blieb Fräulein Arnould.

Die Proben, welche Gluck täglich abhielt, dauerten von morgens 9 Uhr bis nachmittags. In denselben ging es recht heifs her; der deutsche Meister aber liefs sich durch nichts beirren. Der Unwille der Mitwirkenden durch Glucks derbe Art aufs höchste gesteigert, führte bald zu Intriguen, die sich vom Theater aus, das während der Proben auch von vielen Neugierigen besucht war, unter das grofse Publikum verpflanzten. Es wurde in Paris in jenen Tagen überall ästhetisiert, kritisiert und die neue Oper wurde nach und nach der Anlafs zu einem grofsen Streite zweier Parteien, die nicht minder heftig auf einander platzten, wie in diesem Jahrhundert Wagnerianer und Nichtwagnerianer.

Im Zenith der Oper standen damals, aufser den Italienern, Lully und Rameau, deren Anhänger es nicht unterliefsen, das Ansehen des deutschen Tondichters, wo es nur anging, zu unterminieren. Aus dem grofsen Chaos von Meinungen, guten und schlechten Äufserungen über Glucks Bestreben, ragen wenige Zeilen hervor, die von einem bedeutenden Denker stammen, der sich vom schroffen Gegner bis zum Enthusiasten Glucks entwickelt hatte. Es war dies der Philosoph J. J. Rousseau: Endlich einmal ein Lob, das mir wirklich schmeichelt! rief Gluck aus; ich habe also doch nicht meine Mühe verloren! Nehmen Sie, lesen Sie laut! Mannlich las folgenden Brief, den ein Savoyardenknabe Gluck, als er mit Mannlich nach der letzen Probe zu Tisch gegangen war, überbrachte: Mein Herr Ritter! Ich komme eben aus der Probe Ihrer Oper Iphigenie. Ich ging hochentzückt fort. Sie haben verwirklicht, was ich bis auf diesen Tag für unmöglich gehalten. Genehmigen Sie gütigst mein aufrichtigstes Kompliment und meine ergebenen Glückwünsche. Paris, den 17. April 1774. J. J. Rousseau.

Am 19. April 1774 fand die erste Aufführung der Iphigenie in Paris vor einem fast überfüllten Hause statt. Mannlich, der mit Gluck, dessen Frau und Nichte in einer Loge Platz genommen hatte, erzählt, dafs die Aufführung der Iphigenie einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Die scenische Ausstattung wird gerühmt. Die Hauptrolle lag in den Händen der Mlle. Arnould, welche wider Erwarten gut sang und darstellte, obwohl, wie Mannlich ausdrücklich bemerkt, Gluck Arien und Recitative für ihre Stimme vollständig eingerichtet hatte. Den Agamemnon sang Larrive, den Achilles le Gros, er schrie mit sehr schöner Stimme und wütete wie ein Wahnsinniger, schreibt Mannlich. Die Klytemnestra wurde von Mlle. Duplan ohne grofses Auffassungsvermögen gesungen. Das Orchester schien Gluck zwar nicht ganz zu befriedigen, aber er murrte über dasselbe nicht. Die Oper Iphigenie hatte einen mächtigen

Sieg erfochten über die geistig verkommene italienische Oper. Das Zischen der Gegner Glucks war nicht imstande, den Beifall der vorurteilsfreien Zuhörer zu verdrängen, und als am 20. April — am nächsten Tage — die Oper zum erstenmale wiederholt wurde, steigerte sich der Beifall sogar so weit, dafs man Gluck persönlich zu sehen wünschte. Wiederholt rief man den Komponisten, der jedoch schon das Theater verlassen hatte. Iphigenie wurde täglich gegeben bei stets vollem Hause. Wie vollständig und entschieden der Erfolg gewesen, beweist, dafs, als auf Glucks Wunsch Rameaus Castor und Pollux anstatt der immer wiederholten Iphigenie aufgeführt wurde, das Theater leer war.

Seit vierzehn Tagen denkt Paris an nichts anderes als an Musik. — So berichtet der Baron Grimm von jenen merkwürdigen Tagen. Musik ist der Gegenstand all unserer Erörterungen, aller Unterhaltung; sie ist die Seele all unserer Soupers; es würde lächerlich erscheinen, an etwas anderem teilzunehmen. Auf eine politische Frage antwortet man mit einem Harmoniegange, auf eine moralische Betrachtung mit dem Ritornell einer Arie; versuchen Sie für Racine, für Voltaire Sympathien zu erwecken, so erinnert man Sie an die Wirkung des Orchesters in dem schönen Recitativ des Agamemnon. Mufs ich erst noch sagen, dafs es Glucks Iphigenie ist, die diese ungeheure Gährung erzeugt hat? — Um so gewaltiger, je mehr die Ansichten geteilt und alle Parteien von gleicher Wut erfüllt sind. Diese schwört, keine anderen Götter anzuerkennen als Lully und Rameau, jene kann nur an die Melodien der Jomelli, Piccini, Sacchini glauben, während dort einzig auf Gluck geschworen wird, der die alleinige dramatische Musik gefunden, aus dem ewigen Quell der Harmonie, aus dem innerlichsten Zusammenklang der Seele mit den Sinnesnerven geschöpft hat; eine Musik, die keinem Lande zugehört, die er aber genial unserer Sprache angeeignet hat. Schon ist dieser Partei die wunderbarste Bekehrung gelungen: J. J. Rousseau ist der eifrigste Kämpe für das neue System geworden. Mit unerhörter Selbstverleugnung erklärt er, Glucks Oper habe alle seine Meinungen umgestürzt, er sei nun vollkommen überzeugt, dafs die französische Sprache so befähigt wie jede andere sei, eine starke, rührende, gefühlvolle Melodie zu tragen.

Herzog Christian, den Glucks Erfolg in freudigste Stimmung versetzte, brachte es zustande, dafs Gluck vom König Ludwig XV. in Versailles empfangen wurde und dem Herrscher Frankreichs die Partitur der Iphigenie überreichen durfte. Als der Meister nach stattgehabter Audienz in Paris etwa um 2 Uhr ankam, begab er sich zum Diner bei der Gräfin Forbach. Der Herzog mit seinen Kavalieren, sowie der junge Maler Mannlich waren ebenfalls eingeladen. Es versteht sich von selbst, dafs die Anwesenden, besonders aber der Herzog, neugierig waren, in welcher Weise die Vorstellung Glucks beim Könige verlaufen war, denn eine solche Audienz beim Könige galt als eine hohe Gnade, die der Herrscher gewöhnlich auf dem Gange zur Messe beim Passieren der Schlofsgalerie gewährte.

Gluck folterte die Tischgesellschaft durch Stillschweigen und konzentrierte seine ganze Aufmerksamkeit auf die Speisen des leckeren Mahles.

Bei Glucks Vorstellung ereignete sich das Aufserordentliche, dafs der König auf ihn zuschritt, selbst die Partitur entgegennahm und mehrere Worte sprach. Alle Höflinge waren darüber in Staunen geraten, und wie ein Lauffeuer hatte sich die Kunde von diesem aufsergewöhnlichen Akt der Gnade sogar schon in Paris verbreitet. Gewöhnlich sprach der König kein Wort, sondern grüfste nur mit leichtem Kopfnicken. Gluck schien die Bevorzugung, die ihm zu teil geworden, nicht zu würdigen; er afs und trank mit kaltblütiger Ruhe, bis endlich der Herzog ihn unmittelbar mit der Frage anging, ob er mit dem Empfange zufrieden sei. O ja, Monseigneur, erwiderte Gluck, ich hatte gehört, dafs Seine Majestät nur äufserst selten mit Personen, die ihm vorgestellt werden, zu sprechen pflegt. Ich mufste mich ebenso sehr geschmeichelt fühlen, da er vor mir stehen blieb, mit mir sprach und mein Geschenk annahm. Aber wenn ich noch eine Oper in Paris komponiere, will ich sie lieber einem reichen Pächter widmen, denn ich werde dann Dukätlein erhalten, statt mit Komplimenten abgespeist zu werden. Der Herzog war durch diese Antwort verletzt und die Kavaliere waren entrüstet. Mannlich sagt: Ich will Gluck hierin gerade nicht entschuldigen, aber da ich ihn besser kannte, betrachtete ich doch die Äufserung von einem anderen Standpunkte als jene Herren. Gluck war ein Naturmensch und ein Philosoph, gerade deshalb, weil er es nicht zu sein glaubte. Der Glorienschein der Gunst bei den Grofsen der Erde wie bei der Menge galt ihm nichts. Dieser Weihrauch konnte niemals sein Haupt umnebeln. Jedes zweideutige Lob, d. h. ein Lob, das von solchen ausging, die er nicht für wirklich urteilsfähig hielt, jede Auszeichnung, die nur auf Laune der Grofsen und des Glückes begründet war, hatten wenig Wert vor seinen Augen. Er war mifstrauisch gegen alle sogenannten Gröfsen und huldigte ihnen nicht, bevor er untersucht, worauf sich ihre Autorität stützte. Ich habe ihn niemals, selbst über seine Gegner, böswillig urteilen hören, aber er lobte auch ebenso selten. Wie er selbst niemand schmeichelte, wollte auch er durch nichts glänzen, als durch sein eigenes Verdienst. Ein solcher Mann mufste die Unabhängigkeit lieben und folgerichtig jenes Mittel anstreben, das sie uns im Privatleben sichert. So kam es, dafs er das Geld liebte, ohne geizig zu sein, denn er betrachtete es als Symbol der Befreiung von der Sklavenkette, die an die Gebräuche der Gesellschaft fesselt, von der Langenweile der Antichambres, von der Erniedrigung, die selbst mit Schmutz der Armut untrennbar verbunden ist. Ohne hastig nach Geld, das er erwerben mufste, zu jagen, achtete er sorgfältig auf sein Erworbenes, das ihm als Ägide der Freiheit und Hort der Unabhängigkeit galt, die für einen Mann von seinem Schlage von unschätzbarem Werte sind.

Sogleich nach den ersten Aufführungen begann Gluck die französische Bearbeitung seiner in Wien am 5. Oktober 1762 zum erstenmal im Hofburgtheater aufgeführten Oper Orfeo und Euridice. Dieses drame héroique, wie der Meister sein Werk nannte, sollte im Juli 1774 in Paris zur Aufführung gelangen; wegen des Todestages Ludwig XV. mufste dieselbe jedoch vertagt werden. Die erste Vorstellung des Orpheus fand dann in Paris unter der Regierung des Königs Ludwig XVI.

und der Königin Maria Antoinette am 2. August 1774 statt. Der Erfolg dieser Oper war trotz neuer Kabalen und Intriguen gegen Gluck ein grofsartiger. Man sollte aber kaum glauben, mit welch kleinlichen und peinlichen Zwischenfällen Gluck während der Vorbereitungen dieses Werkes zu schaffen hatte. So forderte Gluck, dafs die Tänzer, welche die Furien der Unterwelt vorstellten, den um Einlafs bittenden Orpheus in verschiedenen Tönen das einfache ›Non!‹ zurufen sollten. Sie weigerten sich, weil sie vorgaben, dazu nicht kontraktlich verpflichtet zu sein. Gluck, der nicht nachgeben wollte, stellte sich selbst unter die Furien und schrie, die blecherne Schlange schwingend, das zornige Non! Von diesem Auftritte Glucks stutzig und beschämt gemacht, führte der Chor der Furien sein zornerfülltes ›Non! mit Präcision erschütternd aus. Als Mannlich dem Komponisten Grétry diese ganze Geschichte erzählte, antwortete dieser: Nach dem Siege, den Gluck über die Sänger und Sängerinnen der musikalischen Akademie davongetragen, war ich fest überzeugt, dafs er auch mit den Teufeln fertig würde. So wurden nun die beiden Opern Iphigenie in Aulis und Orpheus die Bahnbrecher einer gesunden Richtung auf dem Gebiete des musikalischen Dramas, welches einen grofsen Sieg über die zur reinen Konzertoper ausgearteten italienischen Oper erfochten hatte.«

Haydn, Mozart, Beethoven.

Unser Interesse gilt den drei grofsen deutschen Tondichtern Haydn, Mozart und Beethoven, von denen die ersten beiden der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehören, während Beethoven bereits in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts hineinragt.

Welch eine grofsartige Perspektive, welch eine Fülle von Gedanken eröffnet sich unserem Geiste bei Betrachtung des Lebens und Schaffens dieser Tondichter!

Ehe wir aber in die specielle Betrachtung jener drei deutschen Klassiker auf dem Gebiete der Musik eintreten, wollen wir uns zunächst die Fragen beantworten:

»Was verstehen wir unter Musik?«

»Was ist klassisch?«

»Was ist deutsch?«

Über unserem Leben leuchten drei herrliche Sterne, zu denen wir so gerne hinaufschauen: Religion, Kunst und Wissenschaft. Sie sind die Leuchtfeuer auf den Irrfahrten unseres Lebens, sie sind die Kulturfaktoren, welche bereits seit Jahr-

tausenden an der Erlösung des Menschengeschlechtes aus dem Banne des Niederen arbeiten.

Vom Dunkel zum Licht! — so heifst das grofse Erlösungswerk, an dem auch die Kunst einen hervorragenden Anteil hat. Unter den Einzelkünsten, welche sich in Architektur, Skulptur, Malerei, Wortpoesie und Musik einteilen, ist die letztgenannte gerade diejenige, welcher in unserer Gegenwartskultur eine grofse Rolle eingeräumt wurde. Stellen uns die plastischen Künste (Architektur und Skulptur) die Ideen, wie sie dem Künstler im Innern vorschwebten, im Raume bleibend dar, giebt uns die Malerei den Schein der Wirklichkeit, wiegt uns die Wortpoesie an der Hand des Gedankens mit Hilfe von Bildern aus Natur und Leben in Stimmungen ein, so führt uns die Musik durch das Mittel des Tones ein in das Wogenmeer unserer innersten Gefühlswelt.

»Die Sprache des Herzens ist der Ton«, sagt Richard Wagner. Welch ein Weg der Entwicklung des Menschen und seiner feinsten seelischen Regung — der Musik — vom halbwilden Individuum, das einen Bastfaden zwischen die Zähne nahm, ihn straff zog, um sich durch Klimpern auf demselben einen musikalischen Genufs zu verschaffen, und einer Beethovenschen Symphonie!

Lange Zeit dauerte es, bis der Mensch die Ausdrucksformen in der Musik fand und sie bis zur heutigen Höhe entwickelte. Obgleich die Musik so alt ist wie das Menschengeschlecht, so hat die eigentliche Kunstmusik erst ein Alter von drei Jahrhunderten aufzuweisen.

Bekanntlich entwickelte sich die Tonkunst im Schofse der christlichen Kirche, hier war ihr Nährboden, in welchem sie keimte und zur Sprache des Tiefgefühltesten, was die menschliche Brust bewegte, heranwuchs; denn das Christentum verinnerlichte den Menschen.

Hatte die Musik in der römischen Kirche durch Palestrina ihren Höhepunkt gehabt, so trat sie am Ende des 16. Jahrhunderts aus den Hallen der Kirche heraus und wurde nach und nach zum Ausdrucke nicht nur des kirchlichen, sondern des gesamten inneren Empfindungslebens des Menschen.

Nachdem in Italien die Städte Rom, Venedig, Florenz und Neapel eine Musikentwicklung hervorgebracht hatten, welche der Tonkunst auch neue Gebiete — das Theater und den Kon-

zertsaal — eröffneten, wurde Deutschland das Land, welches die Oberherrschaft in der Musik erhielt.

Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven heifsen die Männer, welche mit ihrem Schaffen die Blütezeit deutscher Tonkunst darstellen; mit ihnen erhält Deutschland die Hegemonie im Reiche der Töne, welche vor ihm Italien inne hatte.

Diese sechs Männer, welche gleichsam als zwei Dreigestirne am Firmamente deutscher Tonkunst leuchten, sind unsere Klassiker, weil sie als mustergültig und vorbildlich für alle Zeiten erkannt wurden; ihre Werke bilden den Gegensatz zu allem Banalen und Trivialen, rohe Effekte suchen wir in denselben vergebens. Die feinste Verschmelzung von Form und Inhalt ist ein Hauptkennzeichen ihrer Werke, welche in den Gegensatz zu allem Niederen, Gemeinen und Rohen treten.

Warum bezeichnen wir diese Männer mit dem Ausdrucke »Klassiker«?

»Klassisch« heifst soviel als vollgültig, mustergültig, vorbildlich. — Alles, was sich uns darstellt, was uns entgegentritt — ob in Kunst und Leben — mufs, wenn es uns wohlgefällig sein soll, dem Grundgesetze der Ordnung gehorchen.

Die Ordnung, welche Schiller als »segensreiche Himmelstochter« preist, ist das Grundgesetz in Kunst und Leben. Dieses Grundgesetz, in herrlichster Weise befolgt, ist es zunächst, was uns an den Schöpfungen der klassischen Tondichter fesselt. Sodann ist es die Einheit in der Mannigfaltigkeit oder Mannigfaltigkeit in der Einheit, wiederum ein Grundgesetz, welches sich in den Werken der Klassiker offenbart, und zwar durch jenen unerbittlich-logischen Aufbau ihrer Werke, wie wir denselben sonst nur in den Schöpfungen der Natur gewahren.

Wie aus der kleinen Eichel der Eichbaum, wie aus der Kastanie der schattenspendende Kastanienbaum erwächst und in ihr im Keime bereits enthalten ist, so entstehen aus kleinen musikalischen Grundmotiven jene mächtige, die Seele bewegenden Tongebilde, die, obgleich sie der Kunst angehören, auf die natürlichste Art, mit zwingender Notwendigkeit, so und nicht anders geworden sind.

Es ist der organische Aufbau, den wir in den Kompositionen der Klassiker vorfinden. Kunst und Natur, diese beiden Gegensätze, vereinen sich in ihren Schöpfungen in einer geradezu wunderbaren Weise. Übertragen wir diese organische

Einheitlichkeit eines Tonstückes unserer Klassiker auf unser soziales Leben. Nehmen wir z. B. in einer Symphonie unserer drei Klassiker statt der Töne, Menschen, wie wir ja auch beim Schachspiele statt der Figuren, Menschen setzen können, so haben wir ein klassisches Abbild vom Zusammenleben der Menschen.

Was wir im Leben schwer zu erreichen scheinen und nach was die Menschheit stetig ringt, — hier in den Werken unserer grofsen Klassiker der Tonkunst fühlen wir es. Unsere Klassiker der Tonkunst bieten nicht nur dem Tonkünstler, sondern auch der allgemeinen Menschheit die Gesetze und Normen dar, welche sie immer wieder aufs neue erwerben mufs, wenn sie nicht auf Irrwege geraten will. Gerade in dieser Beziehung ist in unserer Zeit ein Hinblick auf die Klassiker der Tonkunst wohl geraten.

Unsere Zeit gährt; es brodelt, es ist aufgeregt an allen Ecken und Enden. Alle Lebensverhältnisse sind von dieser Aufregung ergriffen. Unwirtlich und unzufrieden sieht es allerwegen aus; es herrscht ein Sturm der Zersetzung bestehender Verhältnisse, der sich zum Orkane zu entwickeln droht. Wie nun der Schiffer, wenn er sich in finsterer Nacht auf sturmgepeitschter See inmitten gefährlicher Riffe befindet, mit Hilfe des Kompasses nach Leuchtfeuern späht, so haben auch wir es zu thun in einer Zeit, in der sich das Unterst zu oberst kehren will, in welcher sich Wohlbehagen in Mifsbehagen, Zufriedenheit in Unzufriedenheit, Schönheit in Häfslichkeit auf allen Lebensgebieten zu verwandeln scheinen. Gefühlsroheit und Gemütsleere sind vielfach an die Stelle von Feingefühl und Gemüt getreten.

Wie es im allgemeinen Leben beschaffen ist, so sieht es auch in bestimmten Lebensgebieten, z. B. in der Kunst, aus. Nehmen wir nicht in ihr heutzutage stellenweise geradezu eine Perversion, eine Umkehrung der Empfindungen wahr? Sehen wir vielfach nicht die Musiker im Bestreben befangen zu malen, und die Maler bestrebt mit ihren Bildern musizieren zu wollen, um Stimmungen zu erzielen?

Wo sind in solchen Fällen die Normen, welche für alle Zeit Gültigkeit haben? Es sind dies eben nur die Schöpfungen unserer Klassiker. Nur das Studium ihrer Werke schützt uns vor Excentricität und Perversität unseres Empfindungslebens.

Die grofsen Philosophen, die grofsen Dichter, Schriftsteller, die grofsen Bildner und unsere klassischen Tondichter bezeichnen in ihren Schöpfungen jenen Mittelpunkt, zu denen wir uns öfters hinzuwenden haben, wenn wir erneute Lebenskraft gebrauchen. Diese Männer sind die Gesetzgeber, und in der That erhalten ihre Werke die Grundgesetze in Kunst und Wissenschaft, die als unverrückbare Wegweiser dienen müssen; ihre Schöpfungen sind gleichsam der Urquell, an dem wir wieder gesunden können, wenn wir uns zu weit von der Allmutter Natur entfernt haben.

Wie bereits vorhin bemerkt, ist es die Tonkunst, welche von allen Künsten am unmittelbarsten mit dem seelischen Leben des Menschen zusammenhängt, und wie der Mensch mit dem Boden seines Landes, das ihn hervorbrachte, verknüpft ist, so ist selbstverständlich auch die Musik — der seelische Ausdruck des Menschen — mit der Erdscholle aufs engste verbunden.

Allerdings gehört nur die Wurzel dem heimischen Boden, während die Frucht die ganze Welt erquickt. Das Bild ist für jedes Auge, der Ton für jedes Ohr, dem eine Seele angehört, trotzdem sie mit tausend unsichtbaren Fäden an das Land gehalten sind, dem sie entsprossen.

Ähnlich verhält es sich auch mit unsern Klassikern deutscher Tonkunst. Die civilisatorische Macht der Kunst Haydns, Mozarts und Beethovens ging aus dem deutschen Wesen hervor. Deutsche Tondichter, Männer unseres Volkes waren Haydn, Mozart und Beethoven, und zwar in des Wortes edelstem Sinne. Gemeinsam aufser der nationalen Herkunft war allen drei grofsen Tondichtern die Armseligkeit der Verhältnisse, in welchen sie geboren und erzogen wurden. Die materielle und geistige Not war ihre Erzieherin.

Was uns aber diese drei Musikheroen ganz besonders verehrungsvoll macht, ist, dafs sie trotz ihres hohen künstlerischen Könnens, stets ihrer Herkunft eingedenk, einfach, gut und menschlich liebevoll geblieben sind. Es ist daher heute in dem grofsen Strudel von Eigensucht und Selbstüberhebung ein erquickender Ruhepunkt, wenn man auf solche Menschen blicken kann, bei denen der grofse Künstler auch mit dem grofsen und guten Menschen zusammenfällt.

Wohl zu merken ist: im Stile waren Haydn, Mozart und Beethoven Kinder ihrer Zeit, ihr Wesen und seelisches Empfinden war deutsch, in ihren Ideen stehen sie jedoch über Zeit und Raum, d. h. dieselben sind allgemein gültig. Ihr Wirken gilt der ganzen Menschheit und hierin liegt ihre kulturgeschichtliche Bedeutung.

Die Stammeseigentümlichkeit, die Volkspersönlichkeit des Deutschen ist bei den drei grofsen Musikklassikern Haydn, Mozart und Beethoven ausgesprochen, wie wohl sich bei Mozart, wie wir sehen werden, mit dem Wesen deutscher Eigenart italienischer Einflufs mischt.

Es ist nun wohl am Platze, zu fragen: »Was ist deutsch?«

Wenn den Griechen der Sinn für das Schöne bezeichnet, wenn man dem Römer die Begeisterung für die Staatsidee und für das Vaterland zuschreibt, wenn den Italiener die schwärmerische, oft eitles Spiel nicht verschmähende Phantasie kennzeichnet, wenn den Engländer der feste, bestimmte Wille und eine praktische Richtung der Ideen kenntlich machen, wenn der Franzose sich rühmt, das Leben am reizvollsten zu leben, so bezeichnet den Deutschen das Herz, das Gemüt, den Blick auf das Ideale gerichtet. Niemand als der Deutsche ist mehr heimisch in der Welt des inneren Gefühls- und Gemütslebens. Das Seelenleben ist so recht die Domäne deutschen Geistes, und gerade die Seele, aufgefafst als Begriff für all die tiefverborgenen Kräfte in unserem Innern, die als Triebfedern zu unseren Handlungen angesehen werden, ist es, welche ganz besonders durch das Mittel der Tonkunst aufgedeckt wird.

Aber nirgends geschah dies grofsartiger und im edleren Sinne, als bei unseren Klassikern der Tonkunst.

Beethovens Riesengeist fafste jeden grofsen Gedanken, sein edles Herz empfand jedes höhere Gefühl; vor allem besafs er ein tiefes Gefühl für Menschenwürde und Menschenfreiheit, gleichwie Deutschlands grofser Sohn Friedrich Schiller.

Mit welch reiner Hand nährte Schiller diese heilige Flamme! Nie erklangen seine Worte in höherer Begeisterung, als wenn er die Völker oder die Menschen schildert, welche das Leben kühn in die Schanze geschlagen, um des Lebens höchsten Preis zu erringen. Er selbst lehrte uns, dafs die Kunst ein hehres Priestertum ist, wenn sie durch die Künstler nicht verfällt.

Die Wahrheit verklärte sich in seinen Schöpfungen zur Dichtung, und die Dichtung wurde Wahrheit, — sie war seine Seele selbst.

Und weiter!

Empfänglich ist der Deutsche auch für der Freundschaft beseligendes Gefühl. Auch dieses zeigen uns deutsche Klassiker. In Freundschaft umschlossen sich Schiller und Goethe, welche wir Deutschen die Unseren nennen. Beide durchdrangen und ergänzten sich in ihrem innersten Wesen. Jener teilte seinen Himmel mit dem Freunde, dieser hielt den Freund auf der Erde fest, auf dafs er den Boden nicht verliere, auf dem schliefslich doch nur wahre Kunst wurzeln mufs. Im schönen Bunde ergänzten sich wechselseitig der Dichter des Ideales und des Lebens: Schiller, der Dichter der glühenden Sehnsucht, des grofsen Herzens, und Goethe, der Dichter der grofsartigen Weltanschauung.

Möglich, dafs einer der gröfsten Vorzüge des Menschen — das Gemüt — dem Deutschen im Wettkampfe mit anderen Nationen hinderlich war, möglich, dafs das Hinneigen zu den Idealen des Lebens den Deutschen, was materiellen Besitz anlangt, im Vergleich zu anderen Völkern, mehrere Jahrhunderte zurückgeworfen hat.

Gesetzt den Fall, es wäre so, — der Deutsche holt das Verlorene schon noch wieder ein; ist er doch heute, was die Erlangung einer äufseren Machtstellung anlangt, auf dem besten Wege.

Bleiben wir ein Volk der Denker und der Dichter, und ehren wir unsere grofsen Männer in Kunst und Wissenschaft. Weiteren Lohn, als diese Ehre, beanspruchen jene Männer nicht. Ihr Lohn ist ihre Gröfse, ihr Lohn war ihr Selbstgefühl, ihr Lohn lebt als Dank in der Völker Herzen. Ehren wir unsere grofsen Denker und Dichter, unsere Klassiker, gleichviel auf welchem Gebiete wir sie antreffen, ob in Wissenschaft oder Kunst, ob in Handel, Industrie und Gewerbe. Ein Volk, das seine grofsen Geisteshelden ehrt, kann nicht aufgehört haben, ein Volk zu sein.

Um nun die Werke unserer Klassiker recht geniefsen zu können, müssen wir uns eines wieder zurückerobern, was der Mensch früher in höherem Mafse besafs: die Mufse. Wir haben

bei allem Reichtum und Wohlstand keine Mufse mehr. Unser heutiges Leben gleicht dem Meere, welches von einem Taifun erfafst wurde, in welchem kein Schiffer ein Schiff zu steuern vermag. Eine Hetzjagd, in der alles aufwirbelt, ist unser Gegenwartsleben.

In dieser Atmosphäre können die Schöpfungen jener Männer, die wir als Klassiker bezeichnen, nicht leben. Man sucht die Ruhe, den Frieden, man sucht das Glück in unserer unruhigen und friedlosen Zeit. In der Musik, und zwar in der edlen Tonkunst unserer Klassiker, können wir Ruhe, Frieden und Erlösung von der Überhastung, von der Überreizung der Nerven, wie sie das heutige Leben mit sich bringt, wiederfinden.

Sagt doch einmal Joseph Haydn selbst: »Wenn ich an meinem von Würmern zerfressenen Klaviere safs, beneidete ich keinen König und Kaiser um sein Glück«.

Glücklich derjenige, der so sprechen konnte!

Und wodurch ward ihm jenes Glück? Durch die erlösende Macht der Musik.

Ja, sie ist imstande, uns zu erlösen, zu beglücken und einzuführen in die geheimen Tiefen menschlichen Seelenlebens!

Geraume Zeit währte es, bis der Germane die Sprache der Musik erlernte, welche ihm heute in so vollendetem Mafse geläufig ist. Noch im 8. Jahrhundert sagte Johannes Diakonus (Biograph Gregors d. Gr.) von den Deutschen, dafs mit ihnen in Bezug auf Gesang sehr wenig anzufangen sei. Der Missionar berichtete, dafs ihre Stimmen wie das Geräusch von ungeschmierten Wagenrädern auf holperiger Strafse klängen.

Welch eine Wandlung nach tausend Jahren!

Heute ist Deutschland das musikalischste Land. Eine fast tausendjährige Erziehung war notwendig, um dies zu bewerkstelligen. Heute kann man wohl mit Recht sagen, dafs das deutsche Wesen in der Musik wurzele und das Wort Viktor Hugos »l'âme allemande c'est Beethoven« erhält eine tiefe Bedeutung.

Wie alles, so hat auch die Musik ihre Entwicklungsphasen; dieselben halten meistens mit der Geistes- oder Gemütsrichtung eines Volkes und einer Zeit gleichen Schritt, aus dem einfachen Grunde, – weil die Musik der Ausdruck des Geistes- und Gefühlslebens der jeweiligen Zeit ist.

Den Entwicklungsgang, den unsere Tonkunst seit zwei Jahrhunderten genommen hat, kennzeichnen eine Anzahl bedeutender Tondichter:

Bach, Händel, Gluck;
Haydn, Mozart, Beethoven;
Schubert, Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Brahms;
Berlioz, Lifzt, Wagner.

Diese Männer glänzen am Firmamente der Tonkunst in den letzten zwei Jahrhunderten und in ihren Schöpfungen wurzeln alle übrigen musikalischen Bestrebungen, von ihnen zweigen alle übrigen Entwicklungen als Nebenentwicklungen ab. Genannte Tondichter sind die typischen Vertreter von Stilrichtungen, welche denn auch nach ihnen benannt werden.

Drei Tondichter, welche durch ihr Schaffen der Entwicklung der Musik einen ganz besonders mächtigen Anstofs gaben, sind Haydn, Mozart und Beethoven; sie bilden mit Bach, Händel und Gluck die Grundpfeiler unserer heutigen musikalischen Erziehung. Sie gehören mit zu jenen auserwählten Geisteshelden, welche auf den Höhen des menschlichen Geisteslebens einherschritten.

Die Betrachtung des Lebens und Schaffens dieses musikalischen Dreigestirnes ist nun durchaus keine müfsige Angelegenheit in unseren Tagen, wie dies vielleicht scheinen möchte. Gerade heute wird das Sich-Erinnern an diese Meister dazu beitragen, die bösen Dünste der Verwilderung und Geschmacklosigkeit zu verscheuchen, um Tonwerke entstehen zu lassen, in welchen das Seelenleben der Menschheit wieder in seiner schönen Natürlichkeit erklingt.

Joseph Haydn.

Joseph Haydn wurde, wie Mozart und Beethoven, in nichts weniger als glänzenden Verhältnissen geboren, und machte gleich seinen beiden grofsen Nachfolgern eine harte und bittere Schule des Lebens durch; aber hoch über alles Erdenleid hinweg erhob ihn seine Kunst, durch welche er der Menschheit auf ihrer Wanderung vom Dunkel zum Licht in seiner Weise voranleuchtete.

Wie allen Genies, so war auch Haydn eine grofse geistige Fruchtbarkeit eigen; tiefgehende Schöpferkraft mit staunenswerter Unermüdlichkeit im Hervorbringen neuer Schöpfungen vereinigte sich bei ihm. Sein Schaffen war dem Daseinsbedürfnis gleich, sein Leben bedeutete sein Schaffen.

Was Goethe den Torquato Tasso vom Schaffensdrange sagen läfst: »Verbiete du, dem Seidenwurm zu spinnen« u. s. w. pafst auch auf unseren grofsen Meister der Tonkunst.

Wann und wo wurde Joseph Haydn geboren?

Joseph Haydn wurde als der älteste von 14 Kindern am 31. März 1732 in Rohrau (Niederösterreich) geboren.

Wer war J. Haydns Vater?

Ein einfacher Wagner, der neben seinem Handwerk sich an Feiertagen durch Musikmachen Geld verdiente.

Woher stammen die frühesten musikalischen Eindrücke Haydns?

Von den Tänzen und Märschen, welche sein Vater auf der Harfe an Sonn- und Festtagen in den Bauernwirtsstuben vortrug, sowie von den niederösterreichischen Volksliedern, welche seine Mutter zur Harfe sang.

Bei wem erhielt der junge J. Haydn, der schon frühzeitig musikalische Begabung zeigte, den ersten Musikunterricht?

Bei einem Verwandten, einem Schullehrer in Hainburg; bei diesem Manne lernte Haydn fast sämtliche damals gebräuchlichen Orchesterinstrumente spielen. Haydn selber sagt hierüber: »Ich danke es diesem Manne noch im Grabe, dafs er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich auch mehr Prügel, als zu essen bekam«.

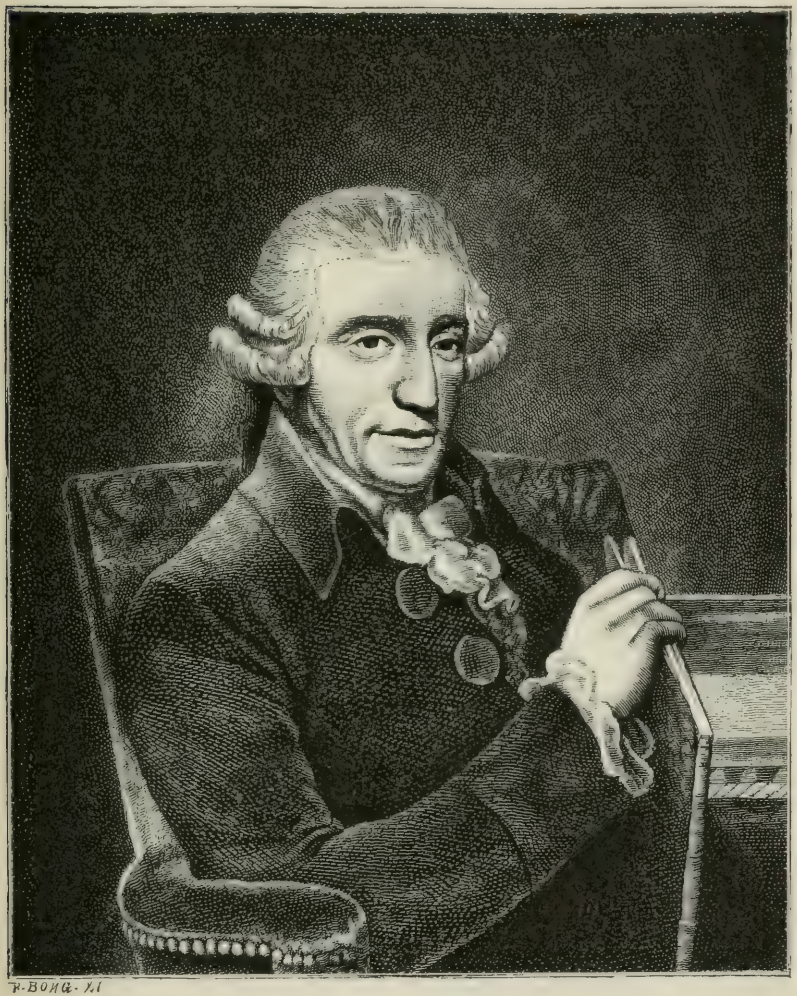
Wann und durch wen kam Haydn nach Wien?

Im Jahre 1742 (also mit zehn Jahren) durch den Wiener Domkapellmeister Reutter, der den Knaben wegen seiner schönen Sopranstimme in den Chor von St. Stephan aufnahm.

Welcher Art waren die musikalischen Studien als Chorknabe an St. Stephan in Wien?

Neben dem offiziellen Unterricht im Chore studierte Haydn des Theoretikers Fux »Gradus ad Parnassum« und Matthe-

sons »Vollkommenen Kapellmeister«. (Bereits mit zehn Jahren schrieb Haydn seine erste Messe, welche, als er dieselbe als alter Mann unter vergilbten Papieren vorfand, ihm ein Lächeln der Rührung abrang.)



No. 15. Joseph Haydn.

Wann und wodurch gezwungen, mufste Haydn die Stellung als Chorknabe an St. Stephan in Wien aufgeben?

Als 16jähriger Jüngling durch die Mutation seiner Stimme. Von dieser Zeit an bis zu seiner Anstellung beim Fürsten

Esterhazy im Jahre 1760 fristete Haydn ein kümmerliches Dasein in Wien, ohne aber im Studium seiner Kunst zu erlahmen. Haydn nahm in dieser Zeit eine Chorsängerstelle bei den barmherzigen Brüdern an und erteilte Privatmusikunterricht. Zufällig wohnte er in der Mansarde desselben Hauses, welches auch der damals berühmte Operntextdichter Metastasio bezogen hatte.

In welcher Weise kam Haydn mit Metastasio in Berührung?

Indem er die Tochter dieses Mannes unterrichtete. Bei dieser Gelegenheit lernte Haydn auch den Opernkomponisten und berühmtesten Gesanglehrer damaliger Zeit, Nicolò Porpora, kennen, der ihn als Begleiter in seinen Gesangstunden verwendete. Auf solche Weise lernte Haydn manches, sowohl aus den Gebieten der italienischen Gesangskunst und Komposition, als auch aus der italienischen Sprache.

Wie lauten Haydns eigene Aussprüche über jene Zeit, die er in ziemlich armseligen Verhältnissen verbrachte?

»Wenn ich an meinem alten, von den Würmern zerfressenen Klaviere safs, beneidete ich keinen König um sein Glück.« In dieser Zeit studierte er fleifsig die »Sonaten für Kenner und Liebhaber« von Philipp Emanuel Bach, und berichtet hierüber: »Wer mich gründlich kennt, der mufs wissen, dafs ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dafs ich ihn verstanden und sehr fleifsig studiert habe«.

Wann und für wen schrieb Haydn sein erstes Streichquartett?

Im Jahre 1750 (also 18 Jahre alt) für den Baron Fürnberg im Weinzierl.

Welche Stellung war es, welche Haydn als erste einnahm?

Die Stellung eines Musikdirektors beim Grafen Morzin im Jahre 1759, mit 200 Gulden Gehalt, freier Wohnung und Kost an der Offiziantentafel. Bemerkenswert ist, dafs Haydn in dieser Stellung seine erste Symphonie (D dur) komponierte.

In welchem Jahre und bei wem gelangte Haydn zu einer eigentlichen Lebensstellung?

Im Jahre 1760 beim Fürsten Nikolaus Joseph Esterhazy in Eisenstadt und Esterhaz (Ungarn) als Hofkapellmeister,

bei einem Einkommen von anfänglich 400 Gulden, dann 700 und endlich 1000 Gulden, sowie freier Wohnung und freier Tafel. (Haydn hatte Konzerte und Opern zu leiten [gewöhnlich war dies im Frühling und Sommer der Fall], und je nach Bedarf zu komponieren. Im Winter erhielt Haydn häufig Urlaub, den er meistens in Wien verbrachte.)

Wie lange verblieb Haydn in der Stellung beim Fürsten Esterhazy?

30 Jahre lang (von 1760—1790). Im Jahre 1790 starb Haydns Gönner, der Fürst N. J. Esterhazy, der in seinem Testamente Haydn mit einer jährlichen Pension von 1000 Gulden bedacht hatte. Diese Summe erhöhte Fürst Anton Esterhazy auf 1400 Gulden, wogegen er von Haydn wünschte, dafs dieser lebenslänglich den Titel eines Fürstlich Esterhazyschen Kapellmeisters führen möge. Während der Zeit bei Esterhazy schrieb Haydn den gröfsten Teil seiner Werke. Wie zufrieden und wohl sich Haydn in dieser Stellung befand, beweist, dafs er einen gewissen Salomon aus Köln, der ihn für Londoner Konzerte verpflichten wollte, aus Rücksichten für seinen Fürsten abschlägig beschied. Erst als der Fürst gestorben war, reiste Haydn nach London (1791), wo er neben materiellem Gewinn enthusiastische Aufnahme als Künstler fand.

In welche Zeit fällt Haydns erste Reise nach England?

In die Zeit vom 2. Januar 1791 bis in den Hochsommer 1792. In diese Zeit fällt die Ausarbeitung der sogenannten zwölf Londoner Symphonien, und die Ernennung Haydns von der Universität Oxford zum Doktor.

In welche Zeit fällt Haydns zweite Reise nach England?

In die Zeit vom Februar 1794 bis Mitte August 1795.

Wo, wann und durch wen wurde Haydn, der durch England zu einer europäischen Berühmtheit gelangt war, schon bei Lebzeiten ein Denkmal gesetzt?

In der Nähe von Rohrau im Jahre 1793, durch Graf Harrach. (Haydn sagte selbst einmal: »Ich bin von England aus erst in Deutschland berühmt geworden«.)

Wann starb der Gönner Haydns, Fürst Anton Esterhazy?

Im Jahre 1795. (Fürst Nikolaus, der Sohn Antons, welcher Haydn die Nachricht aus Neapel zukommen liefs, erhöhte Haydns Pension auf jährlich 2300 Gulden, und fügte die Bitte hinzu, der Meister möchte ihm seine Hofkapelle wieder einrichten.)

Wo und wann starb Joseph Haydn?

In Wien am 31. Mai 1809.

Welche Werke umfassen das Schaffen Joseph Haydns?

118 Symphonien für Orchester, 83 Streichquartette. Von den 14 Opern im italienischen Stile seien genannt die ernsten Opern: »Alessandro«, »Roland«, »Armida«, »Orfeo e Euridice«, sowie die Opern komischen Genres: »La Canterina« (1766), »Lo Speziale« (1768), »La Pescatrice« (1769—70), »L'Infedelta delusa« (1773), »Il mondo della luna« (1777), »L'incontro improviso« (1777), »L'isola disabitata« (1780), »La vera constanza« und »Der Apotheker«. Ferner die Oratorien »Abramo ed Isaco«, »Il Ritorno di Tobia«, »Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze«, »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«. Aufserdem sind von J. Haydn drei Messen, viele Motetten, fünf Marionettenopern, 42 Lieder und Duette, Tänze und Märsche zu verzeichnen.

Welche Bewandtnis hatte es mit der Komposition »Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze«?

Haydn hat über dieses Werk selbst folgendes aus Wien im März 1801 berichtet: Es sind ungefähr 15 Jahre, dafs ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf »Die sieben Worte Jesu am Kreuze« zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beitragen mufsten: Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nämlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende grofse Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäfsigen Vorspiele bestieg der Bischof

die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. Sowie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde durch die Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verliefs zum zweiten, dritten Male u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mufste meine Komposition angemessen sein. Die Musik war ursprünglich ohne Text und in dieser Gestalt ist sie auch gedruckt worden. Erst späterhin wurde ich veranlafst, den Text unterzulegen«.

Durch welche Eigenschaften ist Joseph Haydns Persönlichkeit gekennzeichnet?

Joseph Haydns Persönlichkeit kennzeichnet schlichte Einfachheit, Treue und Selbstlosigkeit, gepaart mit seltener Pünktlichkeit, im gesamten Thun und Lassen mit einer kindguten, durchaus naiven Frömmigkeit. Haydn pflegte an die Spitze seiner Partituren die Worte »in nomine Domini« und an den Schlufs derselben die Worte »laus Deo« zu setzen. Frömmigkeit war bei Haydn der Ausdruck seiner innersten Überzeugung und Denkweise. Als er als 76jähriger Greis der Aufführung seiner »Schöpfung« beiwohnte und den Beifall der Menge bei der Stelle »Es werde Licht« vernahm, rief er aus: »Nicht von mir, es kommt von oben!« Haydn selbst erzählt, dafs er nie so fromm gewesen sei, als in der Zeit, in welcher seine »Schöpfung« entstand. »Täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, dafs er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.« Und weiter erzählt der grofse Tondichter: »Wenn es mit dem Komponieren nicht weiter gehen wollte, so ging ich mit dem Rosenkranze im Zimmer auf und ab, betete einige Ave und dann kamen die Ideen wieder«. Aus dieser Lebensanschauung Haydns erklärt sich auch seine Neidlosigkeit und Selbstlosigkeit in Anerkennung anderer Tondichter. Als man Haydn z. B. aufgefordert hatte, für Prag eine Oper zu schreiben, sagte er: »Da hätte ich viel zu wagen, indem der grofse Mozart schwerlich jemand anders an der Seite haben kann. — Mich zürnt es, dafs dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen

Hofe engagiert ist. Von Mozart sagt Haydn ferner: »Ich weifs, dafs Mozart der gröfste Komponist ist, den die Welt gesehen hat«. Den Beethoven mit seinem philosophisch angelegten, tiefnachdenklichen Wesen nannte Haydn einmal einen »Atheisten«.

Worin ist J. Haydns musikgeschichtliche Bedeutung gelegen?

In seinen Werken auf den Gebieten der Kammer- und Instrumentalmusik. — Erhob J. S. Bach die Suite zu einem geschlossenen Ganzen, welche Philipp Emanuel Bach in seinen Sonaten erweiterte und sind sie daher als Mitbegründer der Kammermusik anzusehen, so stellte Haydn die Kunstform der Sonate für alle Zeiten in ihrer Gliederung und in ihrem Aufbau fest; dabei individualisierte Haydn die einzelnen Instrumente, soweit dies bei ihm in Betracht kam. In das Orchester bringt Haydn mehr Farbe und Lebendigkeit durch die Charakteristik der einzelnen Instrumente und durch die denselben speciell angepafsten Themen. Haydn ist demnach so recht der Begründer der modernen Instrumentalmusik, wie sie in seinen Symphonien für Orchester und seinen Streichquartetten zum Ausdruck gelangt.

Welche Grundeigenschaften sind charakteristisch für Haydns Musik?

Haydn war eine Frohnatur. Daher sind sonnige, kindliche Heiterkeit, Zufriedenheit, frische und gesunde Sinnlichkeit, gepaart mit deutscher Herzlichkeit, künstlerischer Ernst verbunden mit deutscher Gemütlichkeit und zugleich die Leichtlebigkeit des Deutsch-Österreichers die Grundempfindungen seiner Musik. So ist Haydns Musik eine Verbindung des Ernstes der von Bach ausgehenden norddeutschen Tonschule mit dem Wesen der süddeutschen Heiterkeit; sein Kunstgefühl wurzelte im Volksliede und im Volkstanze. Seine Gröfse als Tondichter aber liegt darin, wie er das Volkslied und den Volkstanz idealisierte.

Welche musikalische Kunstform findet bei J. Haydn ihre Ausbildung?

Die Sonate, beziehungsweise die Symphonie.

Welcher Art war Haydns künstlerische Individualität?

Der Ausdruck Haydns künstlerischen Empfindens gipfelt im einfach Lyrischen, im herzlich Innigen, sowie im naiv Komischen; der Ausdruck grofser Leidenschaften lag ihm fern.

Ist Haydn der Urheber und Mittelpunkt einer Schule geworden?

Ja. Karl Ditters von Dittersdorf (geb. 1739, gest. 1799), Komponist des Singspieles »Doktor und Apotheker«, sowie einiger trefflicher Streichquartette, Symphonien u. a. m., Gyrowetz, Rosetti, Wzanitzky, Pleyel, Hofmeister, Neubauer u. a. m. schlossen sich Haydns Kompositionsweise an. Bei den meisten derselben ist jedoch Zopfigkeit, Langweiligkeit und Schematismus die Signatur ihrer Werke, weshalb ihr Schaffen auch keine andere Folge hatte, als dafs es den Dilettantismus in der Musik fördern half. Da die meisten dieser Tonkünstler Kammermusik nach Haydns Vorbild schufen, welche die volkstümliche Tanzmelodie beherrschte, so ist der Einflufs auf das Volk, welches sich dieser Musik lange Zeit hindurch bemächtigte und als Hausmusik aneignete, zu begreifen.

Welche Art von Musikausübung löste auf dem Gebiete der Volksmusik die Kammermusik, welche als die Musik am häuslichen Herd anzusehen ist, ab?

Das Lied und der vierstimmige Liedergesang. Durch diese Art von Musik verschafften sich die breiten Schichten der menschlichen Gesellschaft nicht nur im Hause, sondern auch aufserhalb des Hauses künstlerische Befriedigung, so dafs schliefslich der vierstimmige Liedergesang (als gemischter oder Männergesang) eine gesellschaftliche Macht geworden ist.

Wie heifsen die beiden ebenfalls als Musiker bekannt gewordenen Brüder Joseph Haydns?

Michael Haydn, geb. am 14. September 1737 in Rohrau, gest. am 10. August 1806 in Salzburg, wo ihm auf dem Friedhofe von St. Peter ein Grabdenkmal gesetzt wurde. M. Haydn trat 1745 in den Chor von St. Stephan in Wien, war als Schüler Josephs tüchtiger Orgelspieler und Komponist. Von 1755—1777 lebte er in Wien und in Grofswardein als Kapellmeister des dortigen Bischofs und von

1762 an als Orchesterdirigent und Domorganist in Salzburg. Von ihm: 114 Gradualien, 20 Messen, Offertorien, Symphonien, Lieder, Serenaden und andere Kammermusikwerke.

Johann Haydn, geb. am 23. Dezember 1743 in Rohrau, gest. am 20. Mai 1805 in Eisenstadt (Ungarn), war anfangs als Chorknabe am St. Stephansdome in Wien thätig, sodann als Musiklehrer daselbst und schliefslich Hofsänger in der Esterhazyschen Kapelle zu Eisenstadt. Als Komponist war Johann Haydn ein Schüler von seinem grofsen Bruder Joseph.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Keine Nachtigall singt an den Ufern der aus den Schnee- und Eisgebirgen stammenden Salzach, aber an ihrem Ufer im schönen Salzburg wurde einer der gröfsten Sänger aller Zeiten — Wolfgang Amadeus Mozart — geboren.

Wer war Mozart? Wie flofs sein äufseres Leben dahin? Welche Werke hinterliefs er der Menschheit und welche Offenbarungen bieten uns dieselben?

Dies sind Fragen, welche wir uns in folgendem beantworten wollen, um so ein Gesamtbild vom äufseren und inneren Leben dieses grofsen Tondichters zu erhalten und seine Bedeutung für unsere Kultur zu erkennen.

Mozart hat nicht nur als der speciell musikalisch Begabteste der deutschen Tondichter zu gelten, sondern ist zugleich auch als der Universellste aufzufassen. Denn was Bach, was Händel, was Gluck und Haydn in ihrer Eigenart darboten — Bach im lyrischen, Händel im epischen, Gluck im dramatischen Stile der Musik, Haydn als Vater der Symphonie und Kammermusik — das alles vereinigte Mozart in seinem künstlerischen Schaffen.

Hat Mozart schon vieles mit Raphael gemein, so ist ganz besonders an beiden der Zug der Universalität als gemeinschaftliches hervorzuheben. Gleichwie Mozart alles das zu einem vollkommenen Ganzen verschmolz, was wir sonst als Einzeleigenschaften getrennt an den grofsen Tondichtern wahrnehmen, so vereinigte sich auch in Raphael zu einem vollkommenen Ganzen, was wir vereinzelt als Haupteigenschaft an

Wolfgang Amadeus Mozart.

Nach dem Originalgemälde von Tischbein.

Michelangelo, Tizian und Leonardo da Vinci erblicken, ohne dafs er jene in ihrer Eigenart übertraf. Denn weder Mozart hat jemals irgend etwas geschaffen, was Bachs übermächtige Polyphonie, was Händel im musikalischen Epos, was Gluck im dramatischen Pathos überträfe, noch hat Raphael etwas hervorgebracht, wodurch das dämonische und gewaltige Wesen Michelangelos, die Farbenfreudigkeit Tizians und der sinnige Ernst Leonardos da Vinci in den Schatten gestellt würde. Sie alle waren nicht nur hochbegabte Künstler, sondern auch Genies; aber die Universalität müssen sie Raphael und Mozart lassen.

Der deutschen Auffassung in Mozarts Werken mischt sich ein gewisses Etwas, ein köstlicher Hauch, der von Italien herüberweht. Die Vermengung italienischer und deutscher Art ist in Mozarts Schöpfungen unverkennbar.

Wann und wo wurde Wolfgang Amadeus Mozart geboren?

Am 27. Januar 1756 in Salzburg als Sohn des Fürst-Erzbischöflichen Kapellmeisters Leopold Mozart, und zwar als das jüngste von sieben Kindern, von denen jedoch nur zwei, Maria Anna und der fünf Jahre jüngere Wolfgang Amadeus, am Leben blieben.

Wodurch ist Mozarts Vater — Leopold Mozart — musikgeschichtlich von Bedeutung?

Durch die Herausgabe der ersten deutschen Violinschule.

In welches Jahr fällt die erste Konzertreise der Geschwister Mozart in Begleitung ihres Vaters?

In das Jahr 1762; die Reise ging über München, Passau, Wien nach Prefsburg. Ganz besondere Bewunderung erregte der sechsjährige Mozart am Wiener Hofe, wo Maria Theresia und Joseph II., sowie deren Kinder, Erzherzog Maximilian (der spätere Gönner Beethovens) und Maria Antoinette, denselben auszeichneten.

In welche Jahre fällt eine zweite gröfsere Konzertreise der Geschwister Mozart in Begleitung ihres Vaters?

In die Jahre 1763—1766; die Reise führte nach München, Augsburg, Stuttgart, Mannheim, Heidelberg, Frankfurt a. M.,

Schwetzingen, Paris, London, durch Holland und durch die Schweiz zurück nach Salzburg. Mozart trat als Klavier-, Orgel- und Violinspieler auf.

Folgendermafsen heifst es in der Ankündigung des Konzertes, welches Mozarts in Frankfurt a. M. gaben: »Ja, diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener grofser Kenner und Liebhaber ist die Ursache, dafs heute Dienstag, den 30. August, in dem Scharfischen Saale auf dem Liebfrauenberge, abends um 6 Uhr, aber ganz gewifs das letzte Konzert sein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knabe, der im siebenten Jahre ist, nicht nur Konzerte auf dem Clavessin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der gröfsten Meister spielen wird: sondern der Knabe wird auch ein Konzert auf der Violine spielen, bei Symphonien mit dem Klavier accompagnieren, das Manual oder die Tastatur des Klaviers mit einem Tuch gänzlich verdecken und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Klaviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln, oder Accorde auf dem Klavier oder auf allen nur erdenklichen Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren anzugeben imstande ist, genauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will und aus allen auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann), vom Kopfe phantasieren, um zu zeigen, dafs er auch die Art, die Orgel zu spielen, verstehet, die von der Art, den Flügel zu spielen, ganz unterschieden ist. Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billetts im Goldenen Löwen haben.« (Ein kleiner Thaler = 2 Mark 32 Pf.) Dafs der junge vierzehnjährige Goethe – dessen Liebesroman mit Gretchen sich damals abspielte – einem der Mozartschen Konzerte beigewohnt hat, erfahren wir von dem achtzigjährigen Goethe (1830) in Eckermanns Gesprächen (II. 180). Daselbst erzählt derselbe: »Ich habe ihn (Mozart) als siebenjährigen Knaben gesehen, wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa 14 Jahre alt und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich.«

Wann und wo trat Mozart in Paris auf?

Ende 1763 und Anfang 1764 am Hofe Ludwig XV., sowie in eigenen Konzerten. (Hier in Paris gab Mozart seine vier ersten Sonaten für Klavier und Violine heraus.)

Der Encyklopädist Grimm fällt über den jungen Mozart folgendes Urteil: »Das Unbegreifliche ist jene tiefe Kenntnis der Harmonie und ihrer geheimsten Wege, die er im höchsten Grade besitzt und wovon der Erbprinz von Braunschweig, der gültigste Richter in dieser Sache, sowie in vielen anderen, gesagt hat, dafs viele in ihrer Kunst vollendete Kapellmeister stürben, ohne das gelernt zu haben, was dieser Knabe in einem Alter von neun Jahren leiste«.

Wann reisten Mozarts von Paris nach England?

Am 10. April des Jahres 1764. Mozart trat in London am Hofe Georg III., sowie in eigenen Konzerten auf.

Welche Werke widmete der junge Mozart der Königin von England?

Sechs Sonaten für Klavier mit Violine oder Flöte. (Am

No. 16. Familie Mozart.

24. Juli 1765 verliefsen Mozarts England. Auf der Reise in Holland erkrankten Maria Anna und Wolfgang lebensgefährlich.)

Welchem Studium gab sich W. A. Mozart im Jahre 1767 in Salzburg bei seinem Vater hin?

Dem Studium des strengen Kontrapunktes.

Wodurch ist in Mozarts Leben das Jahr 1768 bedeutungsvoll?

Mozart unternahm im Jahre 1768 von Salzburg aus eine zweite Reise nach Wien, wo ihn der Kaiser Joseph II. sehr freundlich aufnahm und ihn zugleich mit der Komposition der Oper »La finta semplice« beauftragte. (Leider gelangte diese Oper nicht zur Aufführung, weil Neid und Niedertracht der Fachkollegen dieselbe trotz aller kaiserlichen Gunst zu verhindern suchten.)

Welche Operette, die als ein echtes Schäferspiel der Rokokozeit gelten mufs, schuf Mozart im Jahre 1768?

»Bastien und Bastienne«; dieselbe gelangte in Wien zum erstenmal in einem Privathause zur Aufführung.

In welchem Jahre wandte sich Mozart in Begleitung seines Vaters zum erstenmal nach Italien?

Im Jahre 1769. Mozart, der damals vierzehn Jahre alt war, erhielt in Mailand den Auftrag, für den Karneval eine Oper zu schreiben. Diese Oper hiefs »Mithridates, König von Pontus«. Bei dieser Gelegenheit machte der greise Hasse die Bekanntschaft des vierzehnjährigen Mozarts, dessen Genie er voll und ganz anerkannte und in wahrhaft rührender Begeisterung ausrief: »Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen«. In Bologna erregte der junge Mozart die Bewunderung des Musikgelehrten Padre Martini, und in Rom ernannte der Papst Mozart zum »Ritter vom goldenen Sporn«. Auch in Neapel erregte Mozarts Klavierspiel gerechtes Aufsehen, und 1770 ernannte die Akademie in Bologna den Fünfzehnjährigen zum »Cavaliere filarmonico«.

Welche Stellung tritt Mozart im Jahre 1770 an?

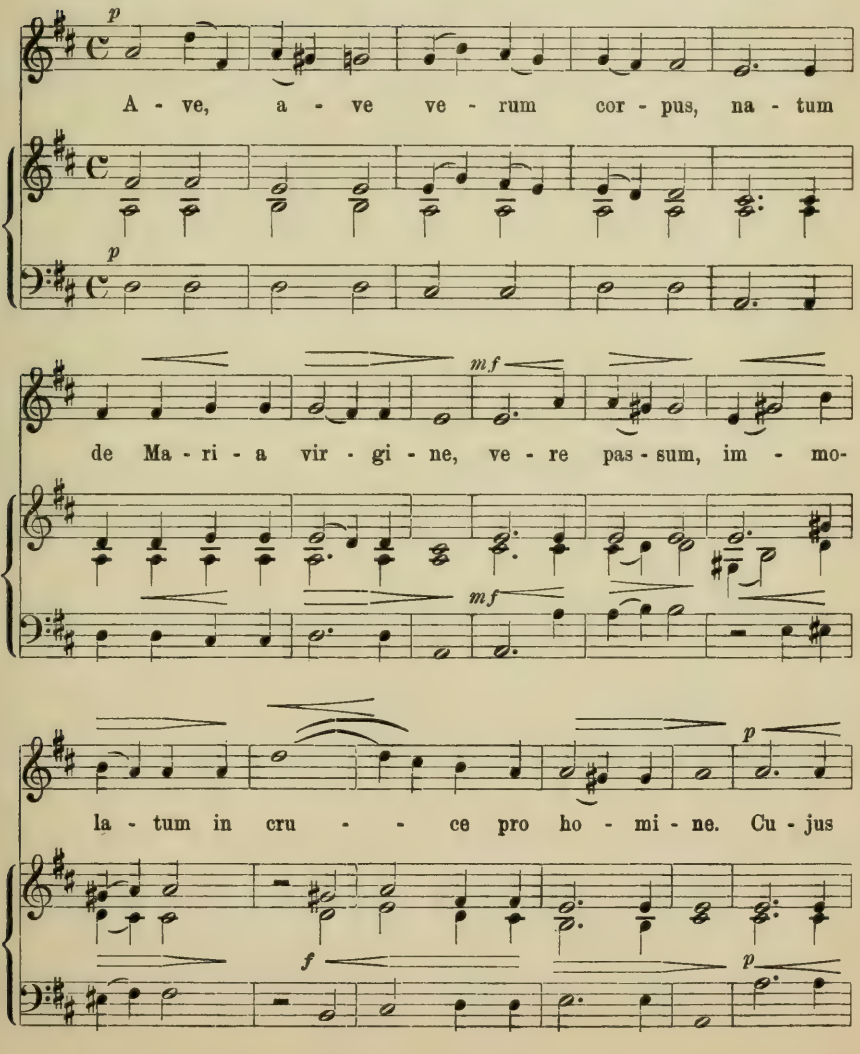
Die Stellung eines Konzertmeisters im Domorchester in Salzburg, mit einem Gehalte von 150 Gulden jährlich. (Diese Stellung wurde durch öftere Reisen unterbrochen.)

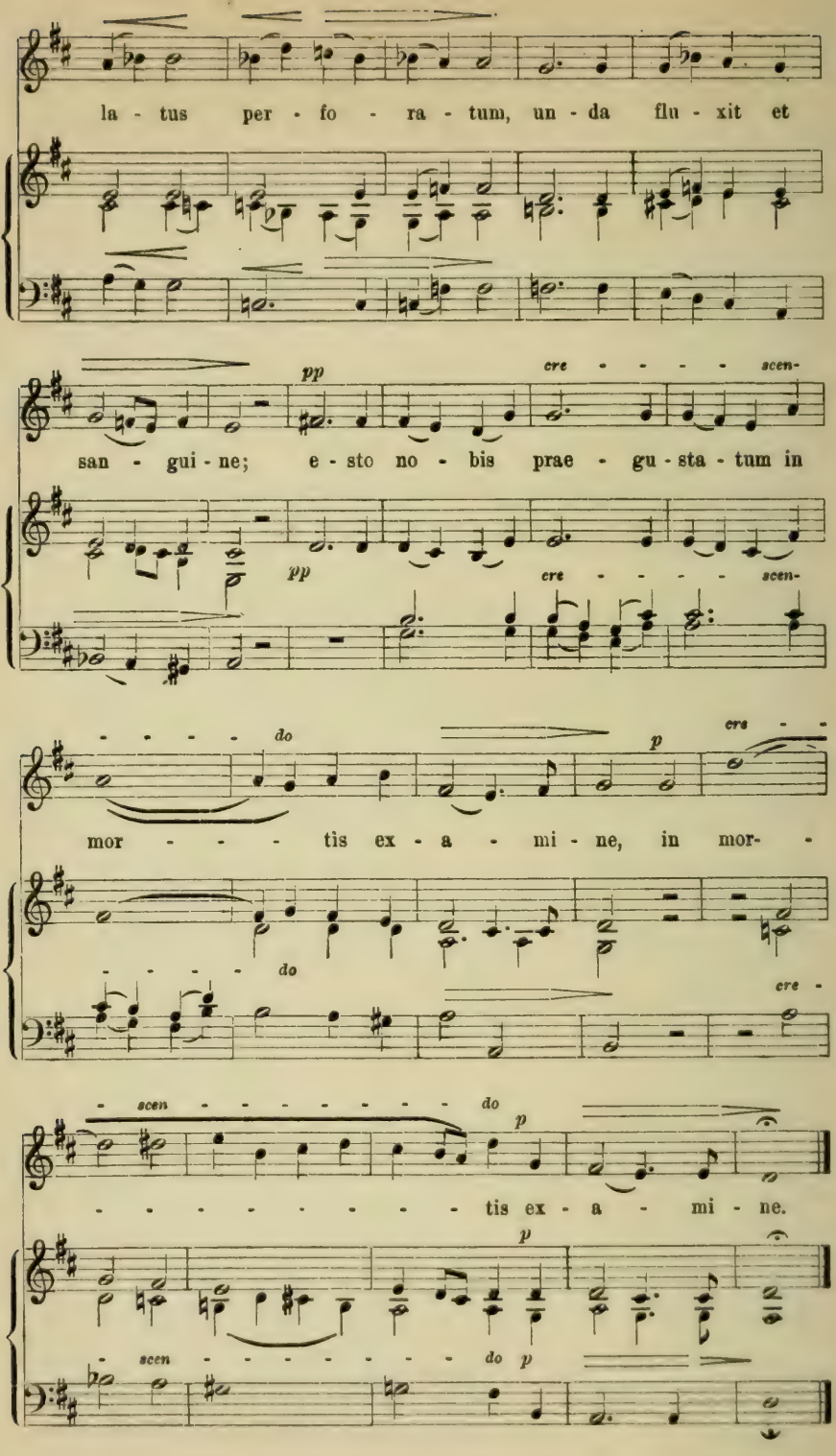
Welche Bühnenwerke schuf Mozart in den Jahren 1770—1772?

1. Die Serenata (d. i. eine Art kleine Oper) »Ascanius in Alba« für das Fest der Vermählung eines Sohnes der Maria Theresia in Mailand;
2. »Il sogno di Scipione« für Salzburg;

Ave verum.

Andante. W. A. Mozart.




la - tus per - fo - ra - tum, un - da flu - xit et
pp
cre - - - - - scen-
san - gui - ne; e - sto no - bis prae - gu - sta - tum in
pp
cre - - - - - scen-
- - - - - do
p
cre - -
mor - - - - tis ex - a - mi - ne, in mor- -
- - - - - do
cre -
- scen - - - - - - - - - do
p
- - - - - - - - - - tis ex - a - mi - ne.
p
- scen - - - - - - - - - do p

3. Im Jahre 1772 für Mailand die Oper »Lucio Silla«. Bei dieser Gelegenheit sah Mozart das sonnige Italien zum letztenmal.

Wodurch wurde Mozarts Stellung in Salzburg eine unerquickliche?

Durch den kleinlich denkenden Fürst-Erzbischof Hieronymus Coloredo.

Wie froh Mozart war, Salzburg und den Fesseln des Erzbischofes Hieronymus Coloredo, den er, wie er selbst sagte, hafste, entronnen zu sein, zeigt uns ein Brief aus Mannheim vom 8. November 1777 an seinen Vater, welchen er zugleich zum Geburtstage beglückwünscht. Der Brief lautet: »Allerliebster Papa! Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter, ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, dafs sie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann sogar durch Deuten und Pantomime meine Gesinnungen und Gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Musikus. Ich werde auch morgen eine ganze Gratulation sowohl für den Namens- als Geburtstag bei Cannabich (Kapellmeister in Mannheim) auf dem Klaviere spielen. Für heute kann ich nichts, als Ihnen, mon très cher père, alles von ganzem Herzen wünschen, was ich Ihnen alle Tage, morgens und abends wünsche: Gesundheit, langes Leben und ein fröhliches Gemüt. Ich hoffe auch, dafs Sie nicht weniger Verdrufs haben, als da ich noch in Salzburg war; denn ich mufs bekennen, dafs ich die einzige Ursache war. Man ging mit mir schlecht um; ich verdiente es nicht. Sie nahmen natürlicherweise Anteil — aber zu sehr. Sehen Sie, das war auch die gröfste und wichtigste Ursache, warum ich so von Salzburg wegeilte. Ich hoffe auch, mein Wunsch ist erfüllt.

Nun mufs ich mit einer musikalischen Gratulation schliefsen. Ich wünsche Ihnen, dafs Sie so viele Jahre leben möchten, als man Jahre braucht, um gar nichts Neues mehr in der Musik machen zu können. Nun leben Sie recht wohl; ich bitte Sie recht unterthänig, mich noch ein bischen lieb zu haben, und mit diesem schlichten Glückwunsch unterdessen verlieb zu nehmen, bis in meinem engen und kleinen Verstandskasten neue Schubladen gemacht werden, wo ich den Verstand hineinthun kann, den ich noch zu bekommen im Sinne habe. Ich küsse dem Papa tausendmal die Hände, und verbleibe bis in den Tod

Mannheim, den 8. November 1777

Mon très cher père gehorsamster Sohn
Wolfgang Amadé Mozart.

Welche Oper schrieb Mozart von 1774 auf 1775 für München?

»La finta giardiniera«.

Welche Komposition Mozarts fällt in das Jahr 1775?

Die Komposition des Festspieles »Il re pastore«, und zwar zu Ehren der Anwesenheit des Erzherzoges Maximilian Franz verfafst.

In welche Zeit fällt Mozarts grofse Kunstreise über München, Augsburg und Mannheim nach Paris?

In die Zeit von 1777—1779. Mozart machte diese Reise in Begleitung seiner Mutter, die 1778 in Paris starb.

Wie herb der Verlust für Mozart war, sagt uns ein Brief an einen Freund, datiert Paris, den 3. Juli 1778. Der Brief lautet:

Allerliebster Freund! Für Sie ganz allein! Trauern Sie mit mir, mein Freund! Dies war der traurigste Tag in meinem Leben, dies schreibe ich um 2 Uhr nachts, ich mufs es Ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebe Mutter ist nicht mehr! — Gott hat sie zu sich berufen — er wollte sie haben, das sah ich klar — mithin habe ich mich in den Willen Gottes gegeben. — Er hat sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen.

Stellen Sie sich nur alle meine Unruhe, Ängsten und Sorgen vor, die ich diese vierzehn Tage ausgestanden habe — sie starb, ohne dafs sie etwas von sich wufste — löschte aus wie ein Licht. Sie hat drei Tage vorher gebeichtet, ist kommuniziert worden und hat die heilige Ölung bekommen — — die letzten drei Tage aber phantasierte sie beständig, und heut aber um 5 Uhr 21 Minuten griff sie in Zügen, verlor allsogleich dabei alle Empfindung und alle Sinne — ich drückte ihr die Hand, redete sie an — sie sah mich aber nicht, hörte mich nicht und empfand nichts — so lag sie, bis sie verschied, nämlich in fünf Stunden um 10 Uhr 21 Minuten abends — es war niemand dabei, als ich, ein guter Freund von uns (den mein Vater kennt), Herr Haina, und die Wächterin.

Die ganze Krankheit kann ich Ihnen heute unmöglich schreiben, ich bin der Meinung, dafs sie hat sterben müssen — Gott hat es so wollen.

Ich bitte Sie indessen um nichts, als um das Freundstück, dafs Sie meinem armen Vater ganz sachte zu dieser traurigen Nachricht bereiten — ich habe ihm mit der nämlichen Post geschrieben — aber nur, dafs sie schwer krank ist — warte dann nur auf eine Antwort — damit ich mich darnach richten kann. Gott gebe ihm Stärke und Mut!

Mein Freund! — Ich bin nicht jetzt, sondern schon lange her getröstet! — Ich habe aus besonderer Gnade Gottes alles mit Standhaftigkeit und Gelassenheit übertragen. Wie es so gefährlich wurde, so bat ich Gott nur um zwei Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbestunde für meine Mutter, und dann für mich um Stärke und Mut — und der gütige Gott hat mich erhört, und mir die zwei Gnaden in gröfstem Mafse verliehen. Ich bitte Sie also, bester Freund, erhalten Sie mir meinen Vater, sprechen Sie ihm Mut zu, dafs er es sich nicht gar so schwer und hart nimmt, wenn er das Ärgste hören wird. Meine Schwester

empfehle ich Ihnen auch von ganzem Herzen. — Gehen Sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte Sie — sagen Sie ihnen noch nichts, dafs sie tot ist, sondern präparieren Sie sie nur so dazu.

Thun Sie, was Sie wollen — wenden Sie alles an — machen Sie nur, dafs ich ruhig sein kann — und dafs ich nicht etwa ein anderes Unglück noch zu erwarten habe.

Erhalten Sie mir meinen lieben Vater und meine liebe Schwester.

Geben Sie mir gleich Antwort, ich bitte Sie. — Adieu, ich bin dero gehorsamster dankbarer Diener

Wolfgang Amadé Mozart.

Welche zwei Dinge wurden während dieser Reise auf Mozarts Schaffen ganz besonders einflufsreich?

1. Das für damalige Zeit vollständig besetzte Orchester des Hoftheaters in Mannheim, welches bereits Klarinetten eingeführt hatte.
2. Die epochemachenden Opern Glucks auf dem Boden von Paris. (Im übrigen schrieb Mozart seinem Vater aus Paris, »der fremden Stadt«, die ihn »weder kalt noch warm« läfst: »Ich bin unter lauter Viecher und Bestien (was die Musique anbelangt)«, brenne aber vor Begierde, eine Symphonie zu schreiben und den »Franzosen immer mehr die Deutschen kennen, schätzen und fürchten zu lehren«.

Welche Werke schrieb Mozart im Jahre 1780 für die Bühne?

Die Chöre und Zwischenaktsmusik zu »König Thamos«, sowie die Oper »Zaïde«.

Wodurch war das Jahr 1781 in Mozarts Leben und Schaffen von Bedeutung?

Mozart schuf in diesem Jahre die Oper »Idomeneo«, in welcher der Einflufs Glucks unverkennbar ist; dieselbe wurde 1771 in München zum erstenmal aufgeführt. Ferner wird Mozart von den Fesseln des Fürst-Erzbischofes von Salzburg, der ihn nach Wien mit der ganzen Kapelle berufen hatte, befreit. Es war am 8. Juni 1781, als Mozart vom Oberküchenmeister Graf Arco im Vorzimmer des Fürst-Erzbischofes mit einem Fufstritte zur Thüre hinausgestofsen wurde.

In wiefern war diese Katastrophe im Vorzimmer des Fürst-Erzbischofes Coloredo in Salzburg auf Mozarts weiteres Leben einflufsreich?

Mozart blieb vom Jahre 1781 an in Wien, wo Kaiser Joseph II. mit der Absicht umging, ein deutsches Singspieltheater zu gründen. Auch heiratete Mozart, der mit Konstanze Weber aus Mannheim (Tochter des Souffleurs und Kopisten Fridolin von Weber, Bruder des Vaters von Karl Maria v. Weber) verlobt war, in Wien am 4. August 1782.

Welche Oper schrieb Mozart noch als Bräutigam?

Die Entführung aus dem Serail«, zu der ihm der Intendant Graf Rosenberg, welcher Mozarts »Idomeneo« in einer Privataufführung gehört hatte, das Textbuch gab.

Welche Kompositionen Mozarts entstehen im Jahre 1785?

Die Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette, das Oratorium »Davidde penitente«, sowie das Singspiel »Der Schauspieldirektor«.

In welches Jahr fällt die Entstehung der Oper »Figaros Hochzeit«?

Die Oper »Figaros Hochzeit« fällt in das Jahr 1786; diese Oper hatte in Wien durch die Intriguen der Sänger keinen Erfolg, desto mehr aber in Prag.

Wann entstand Mozarts »Don Giovanni«?

»Don Giovanni« entstand 1787, für Prag geschrieben, war dort mit Erfolg aufgeführt, in Wien aber gegen die Oper »Axur« des Hofkapellmeisters Salieri durchgefallen. (Von der Berliner Kritik mufste sich Mozart nach der ersten Aufführung seines »Don Giovanni« die »unsterblichen Werke eines Grétry, Montigny und Philidor« im Gegensatz zu seiner »gekünstelten Oper« entgegenstellen lassen.

Nach welchem Stoffe ist »Figaros Hochzeit« bearbeitet?

Nach Beaumarchais' gleichnamigem Lustspiele.

Wer war der Textdichter von »Don Giovanni?«

Da Ponte.

Welche Schöpfungen Mozarts entstanden in den Jahren 1788 bis 1790?

Die Bearbeitungen Händelscher Werke (Messias, Acis und Galatea, Alexanderfest, Cäcilia); sodann entstanden Symphonien in Ddur, Gmoll und die Oper »Cosi fan tutte«.

Welche grofsen Werke Mozarts brachte das Jahr 1791?

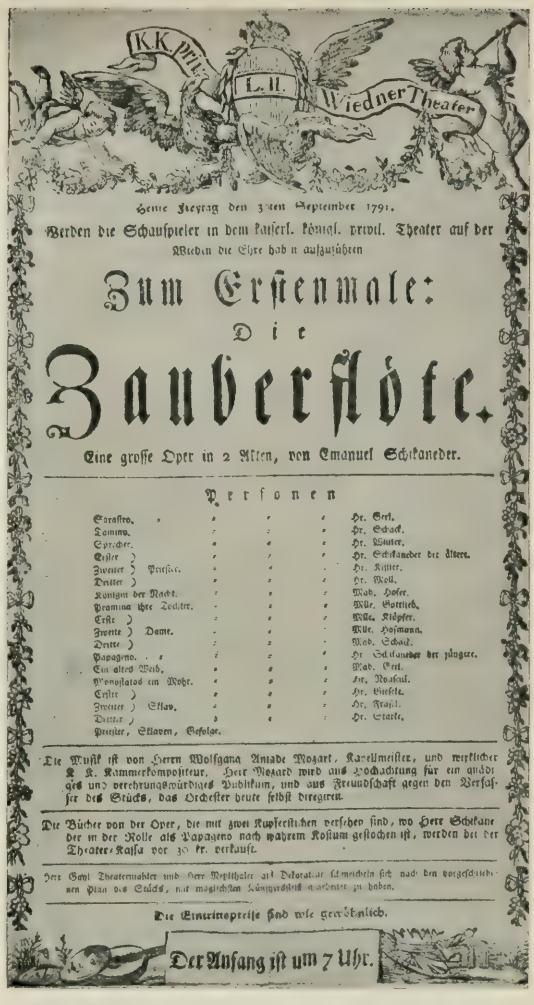
Die Opern »Die Zauberflöte«, »Titus« und das »Requiem«.

Wo und wann wurde die »Zauberflöte« zum erstenmal aufgeführt?

In Wien am 30. September 1791 am K. K. Theater auf der Wieden in Wien unter Mozarts persönlicher Leitung.

Für welche festliche Gelegenheit schrieb Mozart die Oper »La Clemenza di Tito«?

Für die Krönungsfeier Leopold II. in Prag. (Mozart arbeitete diese Oper innerhalb 18 Tagen, halb im Postwagen, halb im Wirtshause auf der Reise von Wien nach Prag.)


K.K. priv. L. II. Wiedner Theater

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro.	Hr. Gerl.
Tamino.	Hr. Schack.
Sprecher.	Hr. Winter.
Erster) Priester.	Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter) Priester.	Hr. Kistler.
Dritter) Priester.	Hr. Moll.
Königin der Nacht.	Mad. Hofer.
Pramina ihre Tochter.	Mlle. Gottlieb.
Erste) Dame.	Mlle. Klöpfer.
Zweite) Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte) Dame.	Mad. Schack.
Papageno.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.	Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.	Hr. Nouseul.
Erster) Sklav.	Hr. Bieseke.
Zweiter) Sklav.	Hr. Frasel.
Dritter) Sklav.	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkomponisteur. Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neptthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Königlichkeit gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

No. 17. Erster Theaterzettel von der Oper »Die Zauberflöte«.

Welche Erstlingsopern Mozarts sind noch aufser den bereits genannten zu merken?

»Die Schuldigkeit des ersten Gebotes« (geistliches Singspiel) und »Apollo et Hyacinthus« (lateinische Komödie).

Wann und wo starb Mozart?

Mozart starb am 5. Dezember 1791 in Wien.

Wen heiratete im Jahre 1809 Mozarts Witwe?

Den dänischen Etatsrat Nissen.

Was ist bei Mozarts Hinscheiden als Tragisches zu betrachten?

Die Leiche Mozarts wurde, da ein eigenes Grab wegen Mittellosigkeit nicht gekauft werden konnte, in ein Massengrab gesenkt. Dazu kam noch, dafs philiströse Denkungsart den grofsen Tondichter nach seinem Tode lästerte; that doch der Hofkapellmeister Salieri, als er die Nachricht vom Tode Mozarts hörte, den Ausspruch: »Es ist ein Genie gestorben, aber seien wir alle froh, dafs er nicht mehr da ist«.

Mozart starb in der That unter traurigen Verhältnissen, und es mufs eingestanden werden, dafs dieser Umstand den damaligen vornehmen und reichen Gesellschaftskreisen Wiens, die sich auf ihre Bildung, ihren Kunstgeschmack und ihre Vorliebe für die Musik viel zu gute thaten, nicht zur Ehre gereichte. War doch die Notlage, in der man auch nach dem Tode Mozarts seine Familie liefs, hauptsächlich schuld daran, dafs der tote Meister nicht einmal ein eigenes Grab erhalten konnte, und dafs die Stelle, wo er bestattet wurde, in Vergessenheit geriet. Es ist dies für das damalige Wien um so beschämender, als man sehr wohl wufste, was man an Mozart besafs, und der grofse Tondichter eine in allen Schichten der Bevölkerung wohlbekannte, populäre und beliebte Persönlichkeit war. Die »Wiener Zeitung« — damals das erste Blatt — meldete den Tod Mozarts zwei Tage später, am 7. Dezember, in folgender Weise: »In der Nacht vom 4. zum 5. d. M. verstarb allhier der K. K. Hofkammerkompositor Wolfgang Mozart. Von seiner Kindheit an durch das seltenste musikalische Talent schon in ganz Europa bekannt, hatte er durch die glücklichste Entwicklung seiner ausgezeichneten Naturgaben und durch die beharrlichste Verwendung die Stufe der gröfsten Meister erstiegen; davon zeugen seine allgemein beliebten und bewunderten Werke, und diese geben das Mafs der unersetzlichen Verluste, den die edle Tonkunst durch seinen Tod erleidet«. Unter den »Verstorbenen in Wien« erscheint Mozart erst in der Nummer vom 10. Dezember der »Wiener Zeitung«, und zwar in folgender Weise: »Den 5. Dezember. In der Stadt.

Herr Wolfgang Amadeus Mozart, K. K. Kapellmeister und Kammerkompositor, alt 36 Jahre, in der Rauhensteingasse Nr. 970 (später Mozarthof Nr. 8).

Wie war der Nachlafs Mozarts beschaffen?

Als Mozart starb, wurden im Besitze der Familie 60 Gulden an barem Gelde vorgefunden; der sonstige Nachlafs, die kleine Musikalienbibliothek mit eingerechnet, hatte einen Taxwert von noch nicht ganz 400 Gulden.

Welcher Art war Mozarts Charakter und Wesen?

Mozart, der eine sehr sensitive Natur besafs, war offenen Wesens und besafs einen herrlichen, wahrhaftigen Charakter; klug, ohne berechnet und schlau zu sein, war ihm ein mitteilsames und stets frohes Gemüt eigen.

Unter guten Freunden war Mozart voll munterster Laune, vertraulich wie ein Kind. Er hatte aus der Hand der Natur eine reiche Gabe von Witz empfangen, der sich in den drolligsten Einfällen ergofs. Und wie reich tritt dieser unerschöpfliche Quell in seiner Kunst zu Tage! Wie rifs er die Herzen der Zuhörer mit sich fort, wenn er sich an das Fortepiano setzte und sich einer seiner Phantasien überliefs, ein Thema, bald majestätisch, bald possierlich, bald sentimental, bald tänzelnd vorführte und so mit den lauschenden Bewunderern machte, was er wollte.

Einst — es war am Abend seines öffentlichen Konzertes in Leipzig — nahm er den Violinspieler Karl Gottlieb Berger, eine Zierde der Leipziger Konzerte, beiseite und sagte zu ihm: »Kommen Sie mit mir, lieber Berger! Ich will Ihnen noch ein Weilchen vorspielen, Sie verstehens halt besser, als die meisten, die heut applaudiert haben«. Nach einem kurzen Male setzte er sich nun an das Klavier und phantasierte vor ihm bis Mitternacht, wo er dann nach seiner lebhaften Weise aufsprang und rief: »Nun, Papa, hab' ich's recht gemacht? Jetzt haben Sie erst den Mozart gehört!«

Während einer ernsten Krankheit seiner Frau empfing er jeden Besucher mit dem Finger auf dem Munde und dem leisen Ausruf: »Bst!« Das war ihm nun so zur Gewohnheit geworden, dafs er in der ersten Zeit nach ihrer Genesung seinen Bekannten auf der Strafse sein »Bst« zuflüsterte und

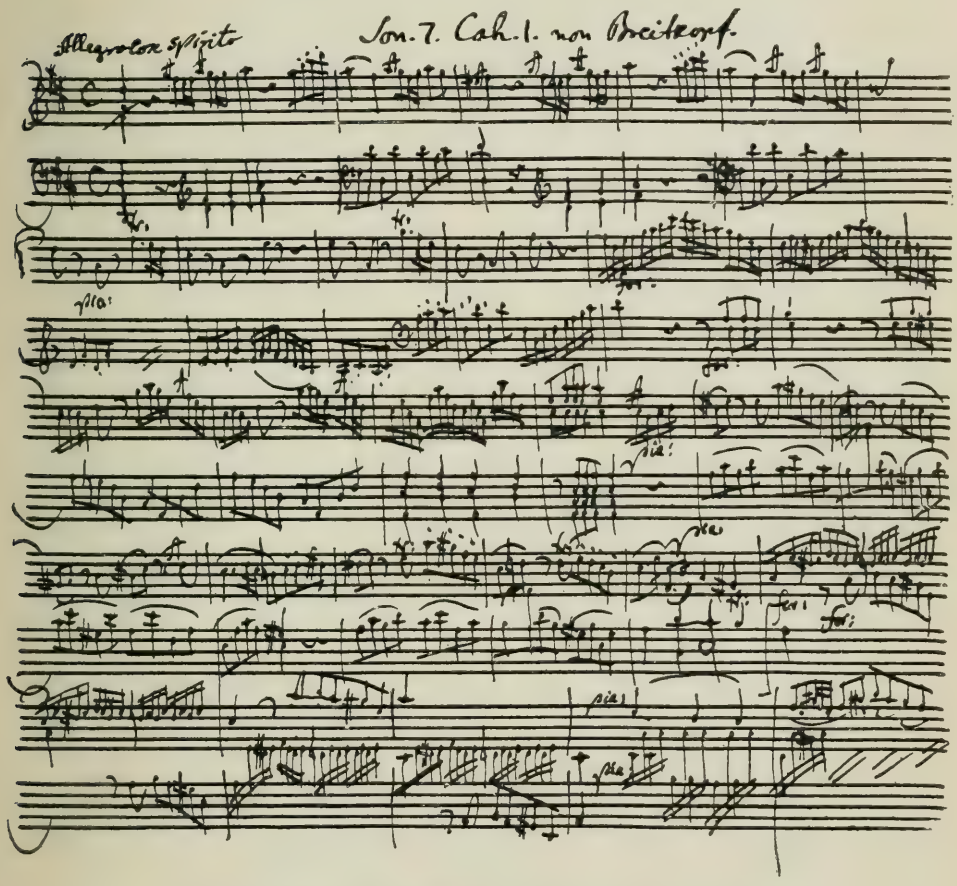
sich auf die Zehenspitzen erhob. Wenn seine Frau, was häufig vorkam, leidend war, so ging er morgens 5 Uhr allein spazieren, doch nie, ohne seiner Konstanze ein Briefchen in Form eines Rezeptes zu hinterlassen, das folgende liebevolle Vorschriften enthielt: »Guten Morgen, liebes Weibchen! Ich wünsche, dafs Du gut geschlafen hast, dafs nichts Dich gestört hat, dafs Du nicht zu jäh aufstehst, dafs Du Dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, Dich mit Deinen Dienstboten nicht erzürnst, im Nebenzimmer nicht über die Schwelle fällst. Spare häuslichen Verdrufs, bis ich zurückkomme. Dafs Dir nur nichts geschieht! — Ich komme um — Uhr!«

Die Schwester seiner Frau erzählt folgendes: »Wie war der Schwager besorgt, wenn seiner Frau etwas fehlte! So war es einmal, als sie sehr krank lag und ich volle acht Monate sie wartete. Ich safs an ihrem Bette, Mozart auch. Er komponierte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach so langer Zeit sich eingestellten süfsen Schlummer. Stille hielten wir alles wie in einem Grabe, um sie nicht zu stören. Plötzlich trat ein roher Dienstbote ein, Mozart erschrak aus Furcht, seine Frau möchte gestört sein, wollte still zu sein winken, rückte den Sessel rückwärts hinter sich weg und hatte gerade das Federmesser offen in der Hand. Dieses spiefste sich zwischen den Sessel und seinen Schenkel, so dafs es ihm bis ans Heft in das Bein einstach. Er, der sonst wehleidig war, machte keine Bewegung und verbifs seinen Schmerz, winkte mir, ihm hinaus zu folgen, und ich fand, dafs die Wunde wirklich sehr tief war. Durch Johannisöl wurde er geheilt. Obschon er vor Schmerz etwas krumm ging, so machte er doch, dafs es verborgen blieb und seine Frau nichts erfuhr.«

Welche Werke bilden Mozarts Schaffen?

Messen, Litaneien und Vespern, kleinere geistliche Gesangswerke mit Begleitung des Orchesters, Kantaten und Oratorien, Opern, Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters, ein- und mehrstimmige Lieder mit Klavierbegleitung, Kanons, Symphonien, Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester, Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke für Orchester (auch für

Harmonika und Orgelwalze), Tänze für Orchester, Konzerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester, Streichquintette, Streichquartette, Streichduos und -Trios, die ganze Reihe der Klaviermusik (ein, zwei oder drei Klaviere



No. 18. Faksimile: Anfang der Sonate 7 von W. A. Mozart.
(Königl. Musikbibliothek in Berlin.)

mit Orchester), Klavierquintette, Klavierquartette, Klaviertrios, Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, für Klavier zu vier Händen (und für zwei Klaviere), Sonaten und Phantasien für Klavier, Variationen sowie kleinere Stücke für Klavier, Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel, schliefslich eine Reihe unvollendeter Werke.

Wodurch ist Mozarts Stil charakterisiert?

Durch die Vereinigung höchster Natürlichkeit und gröfster Schönheit. Mozart ist der verkörperte Genius des Musikalisch-Schönen.

Welche Musiker schlossen sich der Schule Mozarts äufserlich an?

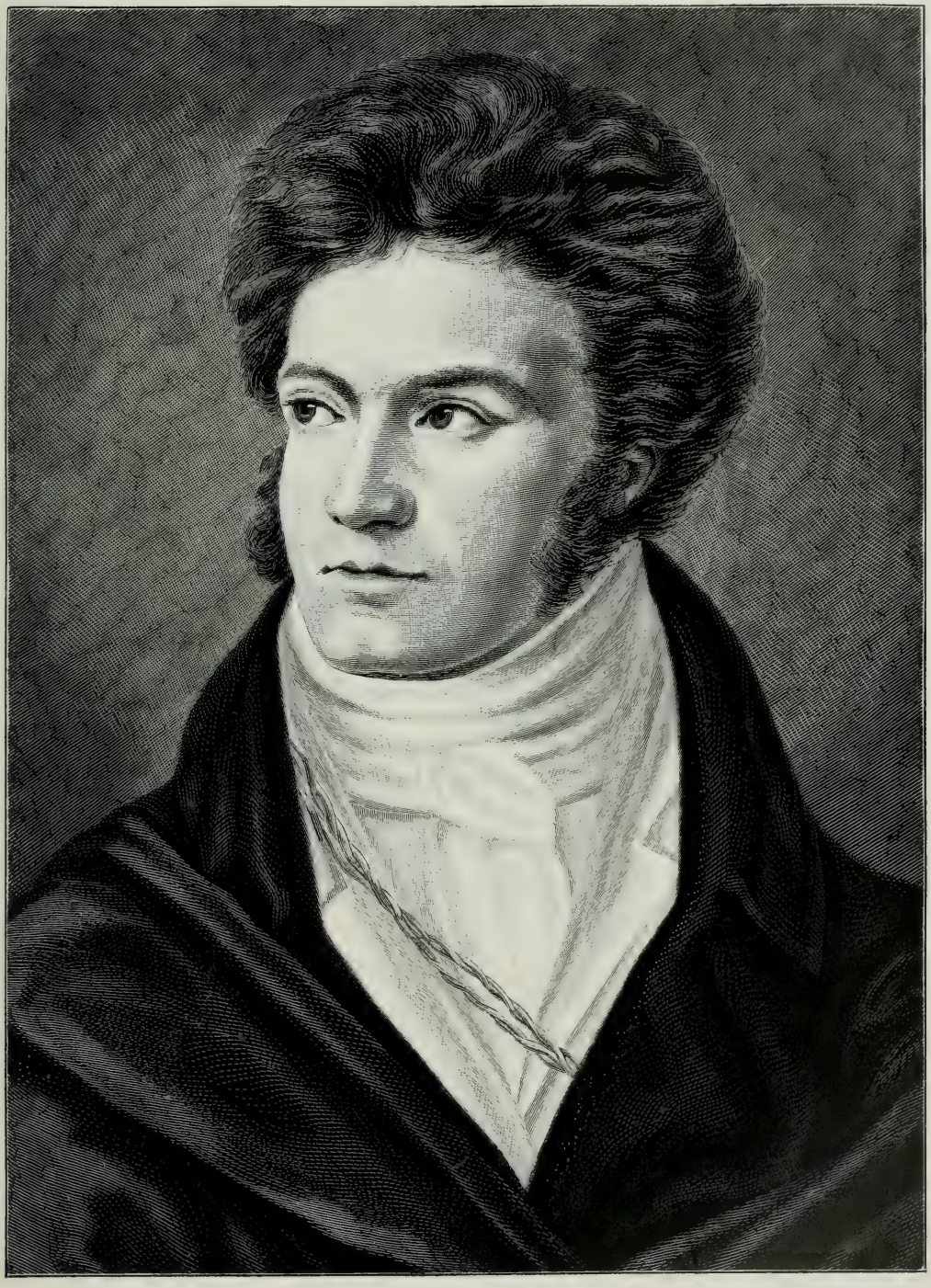
Albrechtsberger als Theoretiker, Feska, Romberg und Onslow als Komponisten, später Spohr, bei dem der Einflufs unverkennbar ist.

Ludwig van Beethoven.

Es giebt wohl kaum einen gebildeten Menschen, der beim Lesen oder Aussprechenhören des Wortes »Beethoven« nicht unwillkürlich an den höchsten Begriff von der Musik, gefafst als gewaltig ergreifende Sprache des tiefinnersten menschlichen Empfindungslebens, erinnert würde. Und wahrlich! Der Name Beethoven ist der Inbegriff des höchsten und edelsten Wesens der Tonkunst geworden, weil uns der Träger dieses Namens — der unsterbliche Tondichter — dasjenige, was weder durch Zeichen noch Worte, überhaupt durch keine andere Sprache, offenbart werden kann, und was als tief Empfundenes auf dem Grunde unserer Seele lebt und webt, durch das Mittel der Tonkunst in der erhabensten Weise erschlossen hat.

Bei Beethoven hängt die Bildungsgeschichte seines Lebens mit der Entwicklungsgeschichte seiner Offenbarungen eng zusammen und ist daher für uns vornehmlich interessant. Wir haben es in Beethoven nicht allein mit der Person des Künstlers, sondern mit einem ausnahmsvollen Charakter zu thun, der nicht blofs im rein Menschlichen, sondern auch im tief Religiösen und Politischen, sowie im sittlichen Streben zu Betrachtungen auffordert.

Beethoven lebte bis an sein Lebensende in geordneten Verhältnissen, wurde geliebt und geehrt, und dies besonders vom Adel. Die Fürstin Lichnowsky schätzte Beethoven so sehr, dafs sie am liebsten, wie sie sagte, »eine Glasglocke über ihn machen« möchte. Trotz alledem aber war Beethoven nicht recht froh; er entbehrte der gleichmäfsigen Gemütsfreudig-



Ludwig van Beethoven.

Bildnis des Hauses Brunswick.

keit, wie wir dieselbe bei in behaglichen Verhältnissen lebenden Menschen finden. Dafür müssen wohl folgende Thatsachen als Gründe angegeben werden: der ungeheuer starke Schaffensdrang, der Beethoven quälte, sodann sein tief nachdenkliches Wesen, sein gleichsam philosophisches Naturell, welches stets auf das rein Menschliche, aber hoch Sittliche und wahrhaft Beglückende gerichtet war. Dieser so beanlagte Mensch begegnete nun im eigenen Leben so vielen Widersprüchen und mufste an Menschen, welchen er — von Natur aus mifstrauisch und zögernd — sein ganzes Herz und seine volle Liebe geschenkt hatte, so manche bittere Enttäuschung erleben. Dazu kam noch die Sorge um die Existenz seiner Brüder, sowie der Undank, welchen er von diesen, ganz besonders aber von seinem Neffen, erntete. Das schwerste, was ihn gerade als Musiker treffen mufste und was sein ganzes Leben, vom 30. Jahre an, wie mit einem Trauerflore umhüllte, war die Taubheit, von welcher er befallen wurde.

Die erste Hälfte von Beethovens Leben war ein Kampf mit äufseren Verhältnissen, während die zweite Hälfte ein Kampf und ein Ringen mit dem Schicksal, ein Sich-Auflehnen gegen den als allgerecht bezeichneten Gott. Tiefe Resignation wechselt bei Beethoven neben überlegenem Humor mit bitterem Titanentrotz, der wiederum in ein Verlachen der ganzen Welt unter den grimmigsten seelischen Schmerzen umschlägt. So lösen sich nunmehr bei ungeheurem Schaffensdrange im Leben des grofsen Tondichters viel traurige Stimmungen mit wenig freudigen Augenblicken ab. Zu all diesem müssen wir noch sein heftiges und ungestümes und ungelenkes Wesen rechnen, welches im Verkehre mit der sich in glatten und nichtssagenden Formen bewegenden sogenannten vornehmen Welt oft in grellsten Widerspruch geriet.

Ein Brief aus dem Jahre 1800 giebt uns über Beethovens Gemütszustand besser als alle anderen Auseinandersetzungen Aufschlufs. Es heifst in demselben:

»Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, meine Ohren sausen und brausen Tag und Nacht fort; seit zwei Jahren fast meide ich jede Gesellschaft, weil es mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, was würden die dazu sagen! Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, sage ich Dir, dafs

ich mich im Theater ganz dicht ans Orchester anlehnen mufs, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, dafs es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal hör' ich den Redenden kaum. »Was es werden wird«, so schreibt Beethoven weiter, »weifs der liebe Himmel. Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zur Resignation geführt. Ich will, wenn es nicht anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke in meinem Leben geben wird, wo ich das unglückseligste Geschöpf sein werde. — — O Resignation, welch elendes Zufluchtsmittel!«

Wann und wo wurde Ludwig van Beethoven geboren?

Ludwig van Beethoven wurde am 16. Dezember 1770 in Bonn a. Rh. als Sohn des Johann van Beethoven, Tenorist in der Kapelle des meist in Bonn residierenden Kurfürsten von Köln, geboren.

Woher stammen die Vorfahren Beethovens?

Aus den Niederlanden, in der Gegend von Löwen; schon Beethovens Grofsvater Ludwig war aus Mastricht nach Bonn gekommen und stieg dort von einem einfachen Sänger zum Hofkapellmeister empor.

Wer waren Beethovens Eltern?

Beethovens Mutter, Maria Magdalena geb. Kewerich, Witwe des Kurfürstlichen Kammerdieners Laym, wird als eine etwas stille und leidende Frau geschildert. Beethovens Vater war leider ein geistig und sittlich wenig ausgebildeter Mann, der dem Trunke ergeben war.

Welchen Bericht giebt Dr. Wegeler (Jugendfreund L. van Beethovens) über Beethovens erste Erziehung?

»Beethovens Erziehung war weder auffallend vernachläfsigt, noch besonders gut. Lesen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule, Musik, zu der ihn sein Vater ununterbrochen und streng anhielt, zu Hause.« (Beethovens Vater hatte die Absicht, seinen Sohn anfangs zu einem sogenannten Wunderknaben zu erziehen, um auf diese Weise eine Nebenerwerbsquelle zu haben. Dem Vater gelang diese Art von Erziehung an seinem Sohne jedoch nicht. Der junge Beethoven war in dieser Beziehung das gerade Gegenteil vom jungen Mozart.)

Wie wird der Knabe L. van Beethoven geschildert?

Feurigen, ungestümen Temperamentes, störrisch, ungelenk und oft in langes Nachsinnen verfallend, dabei klein, gedrungen und plump, aber mit einem Paar leuchtenden Augen und mit festgeschlossenem Munde.

Wer waren Beethovens Musiklehrer in dessen Jugend?

Aufser seinem Vater waren es Tobias Pfeiffer (Musikdirektor und Hoboist in Bonn), der Kurfürstliche Hoforganist van der Eeden (welcher Beethoven im Orgelspiele unterrichtete) und der spätere Hoforganist Neefe.

Welche Männer waren auf dem Boden von Wien Beethovens Lehrer?

Joseph Haydn, Schenk und Albrechtsberger; besonders hat der letztere in Bezug auf strengen Kontrapunkt auf die Beethovensche Schreibweise einen ganz merkbaren Einflufs ausgeübt.

Wie alt war Beethoven, als Pfeiffer in Bonn sein Klavierlehrer wurde?

Neun Jahre.

In welchem Jahre erhielt Beethoven durch Neefe vollständigen Musikunterricht?

Im Jahre 1781.

Wie war Beethovens Lehrer Neefe als Musiker?

Neefe war ein in der Bachschen Schule gebildeter Mann; auch bei Beethovens Unterricht bildeten J. S. Bachs »Wohltemperiertes Klavier« und Phil. Em. Bachs »Sonaten für Kenner und Liebhaber« die Hauptstützpunkte.

In welchem Alter war L. van Beethoven bereits ein tüchtiger Klavierspieler?

Im Alter von elf Jahren. (Siehe »Hamburger Magazin der Musik« von C. F. Cramer, 1783.)

Wie hiefs der Edelmann, der Beethovens Genie erkannte und dessen erster und in jeder Hinsicht wichtigster Mäcen wurde?

Graf Waldstein, Deutsch-Ordensritter, später Deutsch-Ordenskommandeur und Kämmerer des Kaisers, ein Freund des

Kurfürsten von Köln. (Graf Waldstein befürwortete zunächst beim Kurfürsten, dafs Beethoven neben Neefe am Clavicembalo die Oper dirigieren durfte; auf diese Weise war Beethoven schon mit 15 Jahren Gelegenheit gegeben, die Opern- und Kirchenmusik seiner Zeit kennen zu lernen. L. van Beethoven hat seinen Dank dem Grafen von Waldstein später durch die Widmung der Klaviersonate Op. 53 abgetragen.)

Wann mufste Beethoven die Schule verlassen?

Mit 13 Jahren.

Durch was ersetzte Beethoven den Mangel einer gründlichen Schulbildung?

Durch seinen Wissensdrang und unwiderstehlichen Drang zum tieferen Nachdenken.

Wodurch ist man über das aufsermusikalische Geistesleben Beethovens ziemlich genau unterrichtet?

Durch mündliche Überlieferung, sowie durch eigene Aufzeichnungen Beethovens, der es aufserdem liebte, in den Büchern seiner Hand- und Hausbibliothek jene auf sein Denken, äufseres oder inneres Empfinden bezüglichen Stellen anzustreichen.

Welche Schriften bildeten Beethovens Lesestoff?

Die Schriften Homers, Plutarchs, Shakespeares, Goethes, Schillers, sowie anderer bedeutender Dichter und die »Allgemeine Zeitung«; ganz besonders aber Homers »Odyssee«, Chr. Sturms »Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur«, Goethes »Westöstlicher Divan« und Plutarchs Schriften.

In welchem Jahre veranlafste Beethovens Vater seinen Sohn, zu Mozart nach Wien zu reisen?

Im Jahre 1787. In diesem Jahre wurden Beethoven die Mutter und die Schwester Margarethe durch den Tod geraubt, weswegen ihm als Ältesten die Sorge für die übrigen Geschwister überkam und er nach Bonn zurückkehrte. Ohnehin war Mozart, der Beethoven bewundernd und freundlich aufnahm, zu sehr mit der Arbeit des »Don Juan« beschäftigt,

um ihn unterrichten zu können. Der Ausspruch, den Mozart über Beethoven that, lautete: »Auf den gebt acht, der wird einmal von sich reden machen«.

Welche Familie rifs den durch allerhand Misere in hypochondrische Melancholie verfallenen jungen Beethoven heraus?

Die Familie Breuning in Bonn; besonders war es Frau von Breuning, welche sich L. van Beethovens in mütterlicher Weise annahm, so dafs der in Melancholie erstarrte junge Tondichter wieder zu fröhlichen Stimmungen gebracht wurde.

Wann und wo machte Beethoven die Bekanntschaft Joseph Haydns?

Im Jahre 1792 in Godesberg bei Bonn, als Haydn auf der Rückreise von London nach Wien durch Bonn kam. Haydn bestimmte Beethoven, nach Wien zu kommen, was denn auch geschah. (Beethoven verbrachte sodann 34 Jahre in der österreichischen Kaiserstadt.)

Wann brach Beethoven, der hinter dem Rücken von Haydn noch bei Schenk und Albrechtsberger Musikstudien machte, den Unterricht bei Haydn ab?

Im Jahre 1794, und zwar, als Haydn seine zweite Reise nach England antrat. (Moritz von Schwind, der tief musikalische Meister, der selbst die Violine sehr tüchtig spielte und in seiner Jugend mit Schubert in Wien innig befreundet war, erzählte gern von jenen schönen Tagen. Er selbst hat Beethoven noch dirigieren sehen und aus guter Quelle damals folgende kleine Geschichte gehört: Bekanntlich war Beethoven bei Haydn als Schüler eingetreten, aber ihm auch sehr bald wieder aus der Lehre gelaufen. Das wurmte den alten Herrn, und als ihm noch zum Überflufs ziemlich respektlose Äufserungen des jungen Feuerkopfes berichtet wurden, steigerte er sich in einen seiner Herzensgüte sonst fremden Ärger hinein. Besonders ein Ausdruck stiefs dem Fasse den Boden aus; es hiefs, Beethoven habe ihn einen »alten Perückenstock« genannt. Darüber sehr ergrimmt, rief Haydn aus: »Der junge Mensch! Was untersteht sich der, mich zu tadeln? Was hat er denn bis jetzt gemacht, dafs er sich so aufspielt?! — Die paar Sonaten — na, sie

sind soweit nicht übel, wenn auch nichts besonderes d'ran ist. Die Quartetten? – Ja, die sind gut! Wirklich gut! — Und das Septett?! Ach, das ist wunderschön!« Sein Angesicht verklärt von edelster Mitfreude, hatte er den Anfang seiner Rede gänzlich vergessen.)

Durch wen wurde Beethoven in die Kreise des Wiener Adels, der damals einen ausgesprochenen Sinn für Tonkunst hatte, eingeführt?

No. 19. Beethovens Geburtshaus.

Durch den Grafen Waldstein. (Beethoven trat in Verkehr mit van Swieten, der musikalische Patriarch von Wien, der in Musikkreisen die Aufmerksamkeit auf Bach und Händel gelenkt hatte, sowie mit dem Fürsten Lichnowsky, der Beethoven einen Jahresgehalt von 600 Gulden aussetzte.)

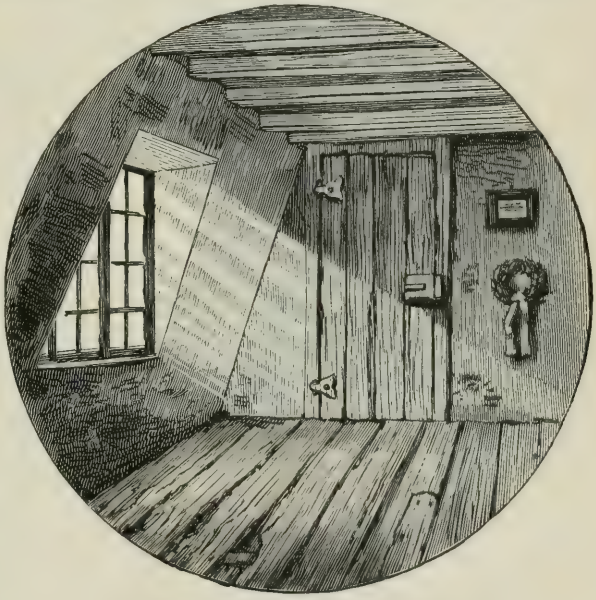
In welchem Jahre veröffentlichte Beethoven sein Opus 1?

Im Jahre 1795. (Es waren die drei Trios für Violine, Violoncello und Klavier.) Beethoven wurde durch diese Trios mit einem Male zu einem der gröfsten Tondichter seiner Zeit erhoben, obgleich es auch nicht an Angriffen von seiten der Kritik auf Beethoven fehlte. So z. B. nannte die Zeitschrift »Cäcilia« ihrerzeit Beethovens »Eroica« die Ausgeburt eines Wahnsinnigen, und der Kantor Schicht von der Thomasschule in Leipzig nannte Beethoven ein »musikalisches Schwein«.

Wie erklärt es sich, dafs Beethoven, der in Wien nicht allein in guten materiellen Verhältnissen lebte, sondern auch von

allen geliebt und geehrt wurde, trotzdem seines Lebens nie recht froh war?

Erstens quälte Beethoven ein ungeheuer starker Schaffensdrang, sodann kam sein nachdenkliches Wesen, sein gleichsam philosophisches Naturell, das stets auf das rein Menschliche und dabei hoch Sittliche und wahrhaft Beglückende gerichtet war, nur allzu häufig mit den trivialen Anschauungen einer gewöhnlichen Lebensauffassung in Widerspruch. Durch ein Ohrenleiden, das schliefslich in Taubheit ausartete, wurde dieser Gemütszustand noch ganz besonders verschlimmert, so dafs Beethoven vor hatte, seinem Leben ein Ende zu machen. Dies ist uns durch das Testament, welches Beethoven in Heiligenstadt am 6. Oktober 1802 für seine Brüder Karl und Johann niederschrieb, bezeugt. Eine höhere Einsicht, wie Beethoven selbst sagt, hielt ihn von einem Selbstmorde ab: »empfehlt euren Kindern Tugend, sie allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich im Elende gehoben, ihr danke ich neben meiner Kunst, dafs ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte«.



No. 20. Beethovens Sterbezimmer.

Wann und für wen schrieb Beethoven sein Violinkonzert?

Im Jahre 1806 für den Geiger Franz Clement. (Gewidmet ist dasselbe Stephan Breuning.)

Wie hiefs der Violinspieler und Freund Beethovens, der dessen Streichquartette wohl meist zuerst aufführte?

Ignaz Schuppanzigh, gestorben als Orchesterdirektor 1830 in Wien.

Wie heifst Beethovens einzige Oper?

»Fidelio«, geschaffen im Jahre 1805, neubearbeitet im Jahre 1814, und seit 1822, als sich Wilhelmine Schröder der Titelrolle bemächtigt hatte, nicht mehr von den Opernbühnen geschwunden. (Unbegreiflich erscheint es uns heute, und doch ist es stets dieselbe Geschichte, wenn wir 1806 in Kotzebues Blatt lesen, alle unparteiischen Musikkenner seien einig, dafs »so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, das Ohr Empörendes noch nie in Musik geschrieben sei«.)

Wann und wo starb Ludwig van Beethoven?

Ludwig van Beethoven starb am 26. März 1827 in Wien. (Beethoven hinterliefs 10232 Gulden; hiervon gingen indessen für Krankheits- und Beerdigungskosten, sowie für gerichtliche Gebühren 1213 Gulden ab, so dafs der Nachlafs 9019 Gulden betrug.)

Das Heiligenstädter Testament lautet wörtlich:

Für meine Brüder Karl und Johann Beethoven. — O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wifst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens; selbst grofse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur, dafs seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung, gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder ganz unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mufste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich über die verdoppelte traurige Gefahr meines schlechten Gehöres dann zurückgestofsen, und doch war's mir nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub; ach, wie wäre es möglich, dafs ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bei mir in einem vollkommneren Grade als bei anderen sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der gröfsten Vollkommenheit besafs, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewifs haben, noch gehabt haben — o ich kann es nicht; drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut

mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden mufs, für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergiefsungen nicht statthaben, ganz allein fast nur so viel, als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter mufs ich leben; nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heifse Ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten liefs: aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stand und von weitem eine Flöte hörte, und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück; ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, dafs eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustand in den schlechtesten versetzen kann. — Geduld — so heifst es, sie mufs ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich, soll mein Entschlufs sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefafst — schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler, schwerer als für irgend jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weifst, dafs Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dafs ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen Seinesgleichen zu finden, der, trotz aller Hindernisse der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder Karl und Johann, sobald ich tot bin und Professor Schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dafs er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt fügt Ihr dieser meiner Krankheitsgeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde — zugleich erkläre ich Euch beide für die Erben des kleinen Vermögens (wenn ich es so nennen kann) von mir, teilt es redlich und vertragt und helft einander; was Ihr mir zuwider gethan, das wifst Ihr, war Euch schon längst verziehen, Dir Bruder Karl, danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, dafs Euch ein besseres sorgenloseres Leben als mir werde, empfehlt Euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich im Elende gehoben, ihr danke ich neben meiner Kunst, dafs ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebt Euch! — Allen Freunden danke ich, be-

sonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmid. — Die Instrumente von Fürst Lichnowsky wünsche ich, dafs sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von Euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter Euch. Sobald sie Euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe Euch nützen kann. So wär's geschehen. — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden; befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm' wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen. Lebt wohl und vergefst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um Euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an Euch gedacht, Euch glücklich zu machen; seid es! Heiligenstadt, am 6. Oktober 1802. Ludwig van Beethoven (m. p.).

(Von aufsen). Für meine Brüder Karl und Johann, nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen. — Heiligenstadt, am 10. Oktober 1802. — So nehme ich denn Abschied von Dir — und zwar traurig. — Ja, die geliebte Hoffnung, die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sein, sie mufs mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hierher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, lafs einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — Nein, es wäre zu hart!

Was wissen wir über das Verhältnis von Beethoven zu Goethe? Beethoven und Goethe lernten sich in Karlsbad und Teplitz im August des Jahres 1812 kennen und zwar war ihre Begegnung durch Bettina von Arnim herbeigeführt. (Bettina von Arnim, geb. am 4. April 1785 in Frankfurt a. M., war eine geborene Brentano und als solche Schwester von Clemens Brentano; sie verheiratete sich 1811 mit Achim von Arnim in Berlin und starb am 20. Januar 1859.) Bekannt von ihr ist Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, in welchem sie Goethe der Musik nahe bringen möchte und ihm vor allem ein Verständis für Beethoven beizubringen versucht.

Beethoven schreibt am 12. August 1812 an den Erzherzog Rudolf: Mit Goethe war ich viel zusammen. — In seinen autobiographischen Aufzeichnungen hat Goethe keine Notiz von dieser Begegnung genommen; jedoch nach seiner Rückkehr aus Teplitz nach Karlsbad schreibt Goethe

am 2. September 1812 an Zelter: »Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genufsreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläfst, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.«

In welche beiden Hauptabschnitte teilt sich Beethovens Leben?

1. Von 1770—1800. Diese Epoche umfafst Beethovens Lern- und Vorbereitungszeit, welche durch die Haydn-Mozartsche Stilweise beeinflufst wurde.
2. Von 1801—1827. In dieser Epoche ist Beethovens Schaffen vollständig eigenartig.

In welcher Kunstgattung, in welchen Werken gipfelt Beethovens Gröfse?

Beethovens Gröfse gipfelt in seinen Intrumentalkompositionen.

Welche Worte beweisen uns, wie hoch Beethoven selbst von seiner Kunst dachte?

Die Worte, welche Beethoven zu Bettina von Arnim spricht: »Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie«. Für Beethoven war die Musik nicht nur des sinnlich-schönen Klangreizes wegen da, sondern für ihn war sie eine ethische Macht.

In welche und wieviele Epochen oder Perioden lassen sich Beethovens Schöpfungen dem Stile nach einteilen?

In drei. 1. Die Bonner und die erste Wiener Zeit bis 1800 resp. 1802 (der junge Beethoven). 2. Die Zeit von 1800 resp. 1802—1814 (der mittlere Beethoven). 3. Die Zeit von 1814 bis zum Tode (der letzte Beethoven). Siehe in dieser Hinsicht: Wilhelm von Lenz: »Beethoven et ses trois styles«. Bruxelles 1856.

Die erste Epoche des eigenartig Beethovenschen Schaffens, in welcher er nach Überwindung aller Vorstufen in individueller Selbständigkeit auftritt, beginnt mit den drei Klavier-

trios Op. 1 (1795) und schliefst mit den Jahren 1800 resp. 1802 ab. Sie umfafst diejenigen Werke, in deren Gestaltung und Form der Einflufs Haydns und Mozarts noch zu erkennen ist, ohne die Individualität Beethovens zu verleugnen. In diese Periode gehören ferner die Haydn gewidmeten Klaviersonaten Op. 2, die Klaviersonaten Op. 7, 10, 13 (»Sonate pathétique«), Op. 14—28, die Sonaten mit Begleitung Op. 5, 12, 17, 23, 24, das Septuor Op. 20 (1800), die erste Symphonie Op. 21 (1800), die sechs ersten Streichquartette Op. 18 (1799—1800), das Quintett Op. 16, die ersten Klavierkonzerte Op. 15 und 19, das Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus« (1800), die Arie »Ah perfido« (1796), das Lied »Adelaide« (1796) u. a. m. Beethoven erscheint in dieser Periode bereits als bahnbrechendes Genie in der Form des Konzertes, der Sonate und der Variation. (Am 2. April 1800 führte Beethoven in Wien zwei seiner populärsten Werke, das Septett und die erste Symphonie in Cdur, zum erstenmal auf. Das Konzert fand im Burgtheater statt. Die Anschlagzettel enthielten den Vermerk: »Billets zu Logen bey Herrn v. Beethoven in dessen Wohnung, Tiefer Graben Nr. 231, III. Stock, zu haben«. Man denke sich: Beethoven selbst Karten verkaufend. So bescheiden aber die Komponisten waren, so unbescheiden war das Publikum; es verlangte für sein Geld gutes und viel. Mit dem damaligen Konzertprogramm bestreitet man heute drei Abende. Das Programm war folgendes: 1. Grofse Symphonie von W. A. Mozart. 2. Arie aus Haydns »Schöpfung« — sozusagen noch neu, denn die »Schöpfung« wurde am 19. März 1799 zum erstenmal aufgeführt —, gesungen von Mademoiselle Saal. 3. Grofses Klavierkonzert, komponiert und gespielt von Beethoven. 4. Ein »Ihrer Majestät der Kaiserin zugeeignetes« und von Beethoven komponiertes Septett für vier Saiten- und drei Blasinstrumente. 5. Duett aus der »Schöpfung«, gesungen von Herrn und Demoiselle Saal. 6. Wird Herr v. Beethoven auf dem Klavier phantasieren. 7. Grofse Symphonie für Orchester, komponiert von L. v. Beethoven.

Die zweite Epoche von 1800 resp. 1802—1814 zeigt Beethoven in vollster Kraft und Eigenart. In den Werken dieser Zeit ist das höchste geleistet nach Seite des harmonischen

Verhältnisses von Inhalt und Form. Hierhin gehören die Symphonie in Ddur (1802), die »Eroica« (1804) zur Verherrlichung Napoleon Bonapartes bestimmt und so als Beispiel für ein Tonstück, das auf Grundlage einer bestimmten poetischen Idee erwuchs. Die Symphonie in Bdur (die vierte) komponiert im Jahre 1806, die Symphonie in Cmoll (1807), die »Pastoral-Symphonie« (1808), die siebente Symphonie in A (1812), die Wagner die »Apotheose des Tanzes« nennt, die achte Symphonie in F (1812), die Streichquartette Op. 59 (1806), die beiden Streichquartette Op. 74 (1809) und Op. 95 (1810); die Klavierwerke: Konzerte in Cmoll, Gdur und Esdur (das letzte 1809 geschaffen), die Sonaten Op. 30 in G, Dmoll und Es, in C Op. 53, in Fmoll Op. 57, Op. 54 und Op. 78, in Esdur Op. 81a mit dem Programm »Les adieux, l'absence et le retour«, die Violinsonaten Op. 30 in A, Cmoll und C, sowie die dem Violinvirtuosen Kreutzer gewidmete Sonate Op. 47 in A (1803). Ferner die Violinsonaten Op. 96 in G (1810), die Violoncellosonate Op. 69 in A, die Trios Op. 70 in D und Es und Op. 97 in B; das Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello Op. 56, die Phantasie für Klavier, Orchester und Chor (1808); das Oratorium »Christus am Ölberg« (1803), die erste Messe in C (1807) und die Oper »Fidelio« (erste Bearbeitung als »Leonore« 1805, zweite 1806, dritte 1814 mit der Edur-Ouverture); die Musik zu Goethes »Egmont« (1810), zu den beiden Festspielen »König Stephan« und »Die Ruinen von Athen« (1812); die grofse »Leonoren-Ouverture« in C, die zu Collins Trauerspiel »Coriolan«, die Lieder »Herz mein Herz«, »Kennst du das Land« u. a. m., der »Liederkreis an die entfernte Geliebte« (1816), die Bearbeitungen schottischer, irischer und wallisischer Volkslieder mit Klavier-, Violine- und Violoncellobegleitung, »Die Schlacht bei Vittoria« Op. 91 (1813), die Kantate »Der glorreiche Augenblick« Op. 136 (1814); die Sonate in A (1815), sowie Chorkompositionen.

Die dritte Epoche von 1814 resp. 1818 bis zum Tode Beethovens ist durch folgende Werke charakterisiert: Die »Missa solemnis« (1818—1822), die neunte Symphonie in Dmoll (1823—1824), die Ouverture »Zur Weihe des Hauses« Op. 124 (1822), die Klaviersonaten Op. 106 in B (1818), Op. 109 in E, Op. 110 in As (1821), Op. 111 in Cmoll (1822)

und die letzten Streichquartette Op. 127 in Es (1824), Op. 130 in Bdur, Op. 132 in Amoll (1825), Op. 131 in Cismoll und Op. 135 in Fdur (1826). Diese Werke, die das subjektive und persönliche Wesen Beethovens, der in völliger Abgeschlossenheit gegen die Aufsenwelt lebte, mehr als die früheren hervortreten lassen, sind, obwohl nicht so harmonisch-einheitlich in Bezug auf Form, das echte Spiegelbild der Seele dieses gewaltigen durch Nacht zum Licht ringenden Menschenherzens.

Durch wen sind wir über die Persönlichkeit Beethovens unterrichtet?

Durch den Musikschriftsteller Rochlitz im 4. Bande seines Buches »Für Freunde der Tonkunst«.

Rochlitz sagt über Beethovens äufsere Erscheinung:

Denke dir einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner als mittlerer, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau, von vollem, rundem Gesicht, rote gesunde Farbe, unruhig leuchtende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmütigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh hingeworfenes Wort, sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen; und zu alle dem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: das ist der Mann, der Millionen nur Freude bringt, reine geistige Freude.

Ein Beispiel derber Grobheit Beethovens ist folgender Brief.

An seinen Notenkopisten Wolanck, der sich erlaubt hatte, eigenmächtig Korrekturen in Beethovens Werken zu machen, schreibt Beethoven: Dummer Eingebildeter, Eselhafter Kerl. Mit einem solchen Lumpen-Kerl, der einem das Geld abstiehlt, wird man noch Komplimenten machen, statt dessen zieht man ihn bey seinen Eselhaften Ohren, Schreib-Sudler! Dummer Kerl! Korrigieren Sie ihre durch Unwissenheit, Übermut, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler, dies schickt sich besser, als mich belehren zu wollen, denn das ist gerade, als wenn die Sau die Minerva lehren wollte. Beethoven.

Wie war Beethoven als Klavierspieler?

Mit fünf Jahren begann der kleine Ludwig bei seinem Vater den Klavierunterricht, erst später kamen Violin- und Orgelspiel dazu. Mit neun Jahren wurde er Schüler von Tobias Pfeiffer, der gewöhnlich mit Ludwigs Vater bis 11 Uhr

nachts zechte; dann gingen sie nach Hause, der schlafende Ludwig wurde aus dem Bette gerüttelt und mufste sich mit seinem Lehrer ans Klavier setzen; der Unterricht währte dann oft bis zum Morgen. Der eigentliche ernste Klavierunterricht begann bei Neefe, welcher Vertreter der Philipp Emanuel Bachschen Schule war. Beethovens Spiel vervollkommnete sich immer mehr. Als Beethoven 1792 zum erstenmal nach Wien kam, war er ein fertiger Klavierspieler, und schon in kurzem genofs er den Ruf eines grofsen Virtuosen. Mozart war tot und Beethoven war wohl der erste Klavierspieler seiner Zeit. Als Klavierspieler genofs Beethoven früher Anerkennung wie als Komponist. Aufser bei Mozart hatte man keine solche Freiheit des Spieles und Vollendung der Technik gesehen, wie bei Beethoven; sein Spiel war vollkommen, wie seine Erfindung; er war originell in seinem Spiel wie in seinem Schaffen, ordnete aber die Technik des Spieles dem musikalischen Gedanken unter. Jedoch trat Beethoven nicht allzuhäufig öffentlich auf. Das Jahrzehnt von 1792—1802 bezeichnet die Höhe der Meisterschaft Beethovens auf dem Klavier. Allmählich begann die Schwerhörigkeit des Meisters seine Virtuosität zu beeinträchtigen, und mit dem Jahre 1814 nahm er vom Publikum für immer Abschied als Klavierspieler. (Das letzte von Beethoven öffentlich vorgetragene Tonstück war das Trio Op. 97).

Beethovens Kompositionen.

Opus

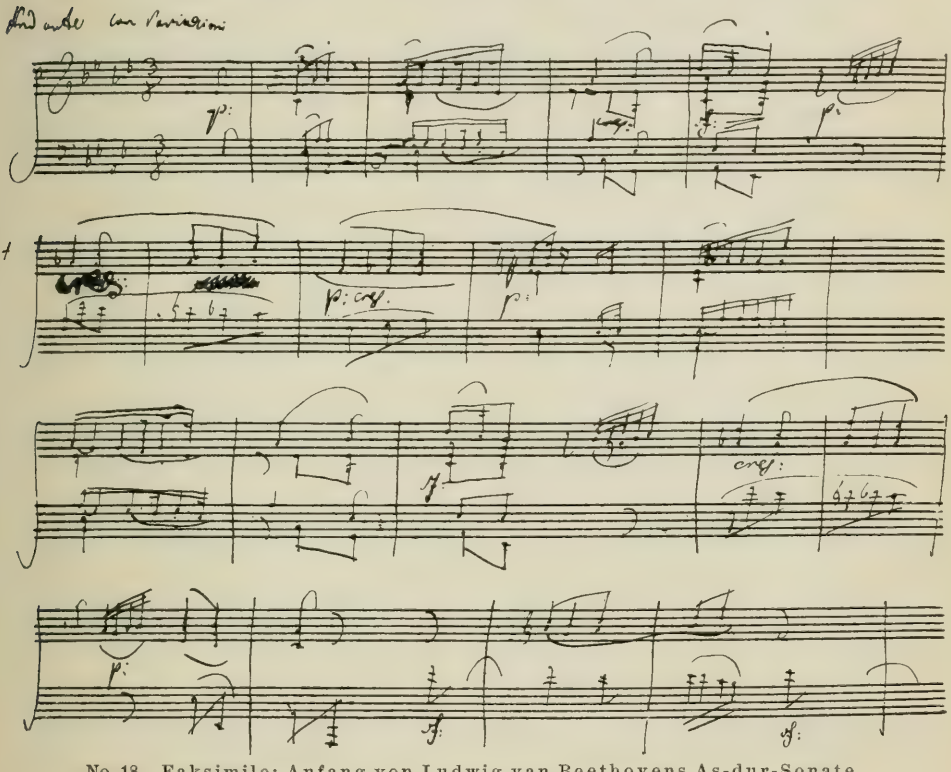
1. Drei Trios für Pianoforte, Violine u. Violoncello. 1. Esdur. 2. Gdur. 3. Cmoll. Gewidmet d. Fürsten von Lichnowsky. Komponiert 1791—92. Veröffentlicht 1795.
2. Drei Sonaten für Pianoforte-Solo. 1. Fmoll. 2. Adur. 3. Cdur. Gew. Jos. Haydn. Veröffentl. 1796.
3. Grofses Trio für Viol., Bratsche u. Violoncello. Esdur. Veröffentl. 1796.
4. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Vcello. Esdur. Komp. 1795. Veröffentlicht 1797.
5. Zwei grofse Sonaten für Pfte. und Vcello. oder Viol. 1. Fdur. 2. Gmoll. Gewidmet Friedrich Wilhelm II., König von Preufsen. Komponiert 1796. Veröffentlicht 1797.
6. Leichte Sonate für Pfte. zu 4 Händen. Ddur. Veröffentl. 1797.
7. Grofse Sonate für Pfte.-Solo. Esdur. Gew. der Gräfin Babette von Keglevics. Veröffentlicht 1797.
8. Serenade für Viol., Brat. und Vcello. Ddur. Veröffentl. 1797. — Das Nocturno für Pfte. u. Brat., Opus 42, ist hiernach arrangiert.

Opus

9. Drei Trios für Viol., Brat. und Vcello. 1. Gdur. 2. Ddur. 3. Cmoll. Gew. dem Grafen von Browne. Veröffentl. 1798.
10. Drei Sonaten für Pfte.-Solo. 1. Cmoll. 2. Fdur. 3. Ddur. Gew. der Gräfin von Browne. Veröffentl. 1798.
11. Grofses Trio für Pfte., Viol. (oder Klarinette) u. Vcello. Bdur. Gew. der Gräfin von Thun. Veröffentl. 1798. — Das Thema der Variationen ist nach dem Terzett No. 12 aus Weigls Oper: »Der Corsar, oder die Liebe unter den Seeleuten« (Thayer No. 59).
12. Drei Sonaten für Pfte. u. Viol. 1. Ddur. 2. Adur. 3. Esdur. Gew. F. A. Salieri. Veröffentl. 1799.
13. Sonate pathétique für Pfte.-Solo. Cmoll. Gew. dem Fürsten Lichnowsky. Veröffentl. 1799.
14. Zwei Sonaten für Pfte.-Solo. 1. Edur. 2. Gdur. Gew. der Baronin Braun. Komp. 1799. Veröffentl. 1799.
15. Konzert für Pfte. m. Orgelbegl. Cdur. Gew. der Fürstin Odescalchi geb. Gräfin Keglevics. Komp. 1795. Veröffentlicht 1801. — 1795 am 29. März zuerst von Beethoven selbst in Wien gespielt.
16. Quintett für Pfte., Oboe, Klar., Horn und Fagott. Esdur. Gew. dem Fürsten von Schwarzenberg. Komp. 1798. Veröffentl. 1801.
17. Sonate für Pfte. u. Horn od. Vcello. od. Flöte od. Viol. Fdur. Gew. der Baronin Braun. Komp. 1800. Veröffentl. 1801.
18. Sechs Quartette für 2 Viol., Brat. u. Vcello. 1. Fdur. 2. Gdur. 3. Ddur. 4. Cmoll. 5. Adur. 6. Bdur. Gew. dem Fürsten von Lobkowitz. Komp. 1798—1800. Veröffentl. 1801, 1802.
19. 2. Konzert für Pfte. m. Orchesterbegl. Bdur. Gew. C. Nickl, Edlem von Nickelsberg. Komp. 1798. Veröffentl. 1802.
20. Septett für Viol., Brat., Horn, Klar., Fagott, Vcello. u. Kontrabafs. Esdur. Gewidmet der Kaiserin Maria Theresia. Komp. 1798—1800. Veröffentl. 1801.
21. 1. Symphonie für Orchester. Cdur. Gew. dem Baron Gottfried van Swieten. Komp. 1798—1800. Veröffentl. 1801.
22. Grofse Sonate für Pfte.-Solo. Bdur. Gew. dem Grafen von Browne. Komp. 1799. Veröffentl. 1802.
23. Sonate für Pfte. u. Viol. Amoll. Gew. dem Grafen Moritz von Fries. Veröffentl. 1801.
24. Sonate für Pfte. u. Viol. Fdur. Gew. dem Grafen Moritz von Fries. Veröffentl. 1801.
25. Serenade für Flöte, Viol. u. Brat. Ddur. Veröffentl. 1802.
26. Grofse Sonate für Pfte.-Solo. Asdur. Gew. dem Fürsten Lichnowsky. Komp. 1801. Veröffentl. 1802. — Mit dem bekannten Trauermarsche.
27. Zwei Sonaten (quasi una fantasia) für Pfte.-Solo. 1. Esdur. Gewidmet der Fürstin Lichtenstein. Komp. 1801. Veröffentl. 1809. 2. Gmoll. Gew. der Gräfin Julie Guicciardi. Veröffentl. 1809. — No. 2 unter dem Namen »Mondscheinsonate« bekannt.
28. Grofse Sonate für Pfte.-Solo. Ddur. Gew. Joseph Edlem von Sonnenfels. Komp. 1801. Veröffentl. 1802.
29. Quintett für 2 Viol., 2 Brat. u. Vcello. Cdur. Gew. dem Grafen von Fries. Komp. 1801. Veröffentl. 1802.

Opus

30. Drei Sonaten für Pfte. und Viol. 1. Adur. 2. Cmoll. 3. Gdur. Gew. dem Kaiser Alexander I von Rufsland. Komp. 1802. Veröffentl. 1803.
31. Drei Sonaten für Pfte.-Solo. 1. Gdur. 2. Dmoll. 3. Esdur. Komp. 1802. Veröffentl. 1804.
32a. Sechs geistliche Lieder von Gellert für 1 Singst. mit Pftebgl. 1. Bitten: »Gott, deine Güte reicht so weit«. Edur. 2. Die Liebe des Nächsten: »So Jemand spricht: ich liebe Gott!« Esdur. 3. Vom Tode: »Meine Lebenszeit verstreicht«. Fismoll. 4. Die Ehre Gottes aus der Natur:



No. 18. Faksimile: Anfang von Ludwig van Beethovens As-dur-Sonate.
(Königl. Musikbibliothek in Berlin.)

»Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre«. Cdur. 5. Gottes Macht und Vorsehung: »Gott ist mein Lied«. Cdur. 6. Bufslied: »An dir allein hab' ich gesündigt«. Amoll, Allegro in Adur. Gewidmet dem Grafen Browne. Veröffentl. 1804.

32b. An die Hoffnung, Text von Tiedge (Urania) für 1 Singst. mit Pftebgl.: »Die du so gern in heil'gen Nächten«. Esdur. Komponiert nach 1801. Veröffentl. 1805.
33. Sieben Bagatellen für Pfte.-Solo. 1. Esdur. 2. Cdur. 3. Fdur. 4. Adur. 5. Cdur. 6. Ddur. 7. Asdur. Komp. 1782. Veröffentl. 1803.
34. Sechs Variationen über ein Originalthema für Pfte.-Solo. Fdur. Gew. der Fürstin Odeschalchi. Komp. 1802. Veröffentl. 1803.

Opus

35. Fünfzehn Variationen mit einer Fuge über ein Thema aus »Prometheus« (Opus 43) für Pfte.-Solo. Esdur. Gew. dem Grafen Moritz von Lichnowsky. Komp. 1802. Veröffentl. 1803.

36a. 2. Symphonie für Orchester. Ddur. Gew. dem Fürsten Lichnowsky. Komp. 1802. Veröffentl. 1804. Zuerst in Wien am 5. April 1803 aufgeführt, nach Marx, Lenz, Thayer; nach Schindler erst 1804.

36b. Trio für Pfte., Viol. und Vcello. nach der 2. Symphonie. Ddur.

37. 3. Konzert für Pfte. mit Orchesterbgl. Cmoll. Gewidmet dem Prinzen Louis Ferdinand von Preufsen. Komp. 1800. Veröffentl. 1804.

38. Grofses Trio für Pfte., Klar. (od. Viol.) u. Vcello. Esdur. Gew. dem Professor J. A. Schmidt. Veröffentl. 1805. — Nach dem Septuor Op. 20.

39. Zwei Präludien durch alle 12 Durtonarten für Pfte.-Solo oder Orgel. Komp. 1789. Veröffentl. 1803.

40. Romanze für Viol. m. Orchesterbgl. Gdur. Komp. 1802. Veröffentl. 1803.

41. Serenade für Pfte. und Flöte oder Violine. Ddur. Komp 1803. Veröffentlicht 1803. Arrangiert nach Opus 25 von Beethoven selbst.

42. Nocturno für Pfte. u. Brat. Ddur. Veröffentl. 1804. Arrangiert nach Opus 8 von Beethoven selbst.

43. Die Geschöpfe des Prometheus. Ballett von Vigano, für Orchester. Ouverture Cdur. 1. Poco adagio $^2/_4$ Cdur. 2. Adagio $^4/_4$ Dmoll. 3. Allegro vivace $^3/_4$ Fdur. 4. Andante $^4/_4$ Ddur. 5. Adagio $^4/_4$ Bdur. Andante quasi allegretto $^6/_8$ Bdur. 6. Allegro $^4/_4$ Gdur. 7. Grave $^4/_4$ Gdur. 8. Allegro con brio $^4/_4$ Ddur. 9. Adagio $^3/_4$ Esdur. 10. Pastorale $^6/_8$ Cdur. 11. Andante $^4/_4$ Cdur. 12. Maestoso, adagio, allegro $^4/_4$ Cdur. 13. Allegro $^2/_4$ Ddur. 14. Andante $^4/_4$, Adagio $^3/_8$, Allegro $^2/_4$ Fdur. 15. Andantino $^4/_4$, Adagio $^2/_4$, Allegro $^3/_4$ Bdur. 16. Finale: Allegretto $^2/_4$ Esdur. Komp. 1800. Veröffentlicht 1801.

44. Vierzehn Variationen über ein Originalthema für Pfte., Viol. u. Vcello. Esdur. Komp. 1802. Veröffentl. 1804.

45. Drei grofse Märsche für Pfte. zu vier Händen. 1. Cdur. 2. Esdur. 3. Ddur. Gew. der Fürstin Esterhazy. Komp. 1802. Veröffentl. 1804.

46. An Adelaide. Text von Matthisson: »Einsam wandelt dein Freund« für eine Singst. mit Pftebgl. Bdur. Gew. Matthisson. Komp. 1797. Veröffentl. 1797.

47. Sonate für Pfte. u. Viol., scritta in uno stylo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Adur. Gewidmet dem Violinisten R. Kreutzer. Komp. 1803. Veröffentl. 1805. (Die sogenannte »Kreutzersonate«.)

48a. Scene und Arie: »Ah! perfido sperijiuro« (Ha! Treuloser), für eine Sopranstimme mit Orchesterbgl. Esdur. Gewidmet der Gräfin Clari Komp. 1796. Veröffentl. 1810.

48b. Sechs geistliche Lieder von Gellert. (Bitten. Liebe des Nächsten. Vom Tode. Die Ehre Gottes. Gottes Macht. Bufslied.) Für eine Singst. mit Pftebgl. Veröffentl. 1804.

49. Zwei leichte Sonaten für Pfte.-Solo. 1. Gmoll. 2. Gdur. Komp. 1802. Veröffentl. 1805.

50. Romanze für Prinzipale-Violine mit Begltg. von 2 Viol., Brat., Bafs, Flöte, 2 Oboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Komponiert 1802. Veröffentlicht 1805.

Opus

51. Zwei Rondos für Pfte.-Solo. 1. Cdur. 2. Gdur. Gewidmet der Gräfin Henriette von Lichnowsky. Veröffentl. 1798 (?).

52a. Acht Lieder und Gesänge für eine Singst. mit Pftebgl. 1. Urians Reise, Text von M. Claudius: »Wenn Jemand eine Reise thut«. Amoll und Adur. 2. Feuerfarbe, Text von Sophie Brentano: »Ich weifs eine Farbe«. Gdur. 3. Das Liedchen von der Ruhe, von H. W. F. Ültzen: »Im Arm der Liebe ruht sich's wohl«. Fdur. 4. Maigesang, Text von Goethe: »Wie herrlich leuchtet mir die Natur«. Esdur. 5. Mollys Abschied, Text von Bürger: »Lebe wohl, du Mann der Lust«. Gdur. 6. Ohne Liebe, Text von Lessing: »Ohne Liebe lebe, wer da kann«. Fdur. 7. Marmotte, Text aus Goethes Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: »Ich komme schon durch manches Land«. Amoll. 8. Blümchen Wunderhold, Text von Bürger: »Es blüht ein Blümchen irgendwo«. Gdur. Komponiert zum Teil aus der Bonner Zeit herrührend. Veröffentlicht 1805.

52b. 9. La Partenza (der Abschied), Text von Metastasio: »Das ist die Schreckensstunde«, italienisch: eccoquelfiero istante«. Adur. 10. Trinklied, Text von ? »Lafst das Herz uns froh erheben«. Gdur. 11. An die Hoffnung, Text von Tiedge: »Die du so gern in heil'gen Nächten«. Esdur. 12. Zärtliche Liebe, Text von Herrosee: »Ich liebe dich, sowie du mich«. Gdur. Veröffentl. 1805.

53. Grofse Sonate für Pfte.-Solo. Cdur. Gew. dem Grafen Waldstein. Komp. 1803. Veröffentl. 1805.

54. Sonate für Pfte.-Solo. Fdur. Komp. 1803. Veröffentl. 1806.

55. 3. Symphonie für 2 Viol., Brat., 2 Flöt., 2 Oboen, Klar., 2 Fagotten, 3 Hörner, 2 Trompeten, Pauke, Bafs und Vcello. Esdur. Gew. dem Fürsten von Lobkowitz. Komp. 1802—1804. Veröffentl. 1805.

56. Triple-Konzert für Pfte., Viol., Vcello u. Orchesterbgl. Cdur. Gew. dem Fürsten von Lobkowitz. Komp. 1804—1805. Veröffentlicht 1807. — 1808 zuerst in Wien öffentlich aufgeführt.

57. Grofse Sonate für Pfte.-Solo. Fmoll. Gew. dem Grafen Brunswick. Komp. 1804. Veröffentl. 1807. — Bekannt unter dem (nicht von Beethoven herrührenden!) Namen »Sonata appassionata«.

58. 4. Konzert für Pfte. mit Orchesterbgl. Gdur. Gew. dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1806. Veröffentl. 1808.

59. Drei Quartette für 2 Viol., Brat. u. Vcello. 1. Fdur. 2. Amoll. 3. Cdur. Gew. dem Fürsten Rasoumowsky. Komp. 1806. Veröffentl. 1808.

60. 4. Symphonie für 2. Viol., Brat., Vcello., Bafs, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klar., 2 Hörner, 2 Fagotten, 2 Trompeten und Pauken. Bdur. Gew. dem Grafen von Oppersdorf. Komp. 1806. Veröffentl. 1808. — Zuerst 1807 in Wien aufgeführt.

61. Konzert für Viol. mit Orchester. Ddur. Gewidmet Stephan Breuning. Komponiert 1806. Veröffentl. 1809. — 1806 zuerst gespielt. Auch als Klavierkonzert von Beethoven selbst arrangiert und in Wien 1808 erschienen. (Thayer No. 130.)

62. Ouverture zu Collins Trauerspiel »Koriolan« für Orchester. Cmoll. Gew. dem Dichter Heinrich Joseph von Collin. Komponiert 1807. Veröffentlicht 1808. — 1807 zuerst in Wien aufgeführt.

Opus

63. Grofse Sonate für Pfte., Viol. u. Vcello. Esdur. Veröffentlicht 1807. — Nach dem Quintett Opus 4, siehe auch Opus 103.
64. Grofse Sonate für Pfte., Viol. und Vcello. Esdur. Veröffentl. 1806. — Arrangiert nach dem Trio Opus 3.
65. Scene u. Arie: Ah! perfido sperijiuro. (Ha! Treuloser) für 1 Sopranstimme mit Orchesterbgl. Esdur. Gew. der Gräfin Clari. Komponiert 1796. Veröffentlicht 1810. — Nach Marx und Lenz fehlt Opus 65; siehe Opus 48. (Tayer, Whistling, Artaria und Breitkopf & Härtel nehmen dies Opus als richtig an.)
66. Zwölf Variationen für Pfte. u. Vcello od. Viol. über das Thema »Ein Mädchen oder Weibchen« aus Mozarts »Zauberflöte«. Esdur. Veröffentlicht 1798.
67. 5. Symphonie für Orchester. Cmoll. Gew. dem Fürsten Joseph von Lobkowitz und dem Grafen Rasoumowsky. Komponiert 1807. Veröffentlicht 1809. — 1808 zuerst in Wien aufgeführt.
68. 6. Symphonie für Orchester. Fdur. Gew. dem Fürsten Lobkowitz und Grafen Rasoumowsky. Komp. 1808. Veröffentl. 1809. — Zuerst 1808 in Wien aufgeführt. Bekannt als Pastoral-Symphonie.
69. Grofse Sonate für Pfte., Vcello. oder Viol. Adur. Gew. dem Baron v. Gleichenstein. Veröffentl. 1809. — Ist in der Ausgabe von Artaria in Wien fälschlich mit Opus 59 bezeichnet.
70. Zwei Trios für Pfte., Viol. und Vcello. 1. Ddur. 2. Esdur. Gew. der Gräfin Marie von Erdödy, geb. Gräfin von Niszky. Komponiert 1808. Veröffentl. 1809. — 1808 zuerst in Wien gespielt.
71. Sextett für 2 Klar., 2 Hörner u. 2 Fagotten. Esdur. Komponiert 1794. Veröffentl. 1805. — Zuerst 1804 in Wien gespielt.
72. Fidelio (Leonore), dramatische Oper in zwei Akten. Ouverture und 16 resp. 18 Nummern. Text von Joseph Sonnleitner. Komp. 1804—1814. Veröffentl. 1804—1814. — Ouverture No. 1. Cdur. Ouverture No. 2. Cdur. Komp. 1805. Veröffentl. 1805. Ouverture No. 3. Cdur. Komp. 1806. Veröffentl. 1806. (Umarbeitung der No. 2.) Ouverture No. 4. Edur. Komp. 1814. Veröffentl. 1814.
73. 5. Konzert für Pfte. u. Orchester. Esdur. Gew. dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1809. Veröffentl. 1812.
74. 10. Quartett für 2 Viol., Brat. u. Vcello. Esdur. Gew. dem Fürsten von Lobkowitz. Komp. 1809. Veröffentl. 1810. (Das sogen. »Harfenquartett«.)
75. Sechs Gesänge von Goethe und Reissig für eine Singst. mit Pftebgl. No. 1—4, Text von Goethe. 1. Das glückliche Land: »Kennst du das Land, wo die Citronen blühn« (auch unter dem Titel »Mignon«). Adur. 2. Neue Liebe, neues Leben: »Herz, mein Herz, was soll das geben«. Cdur. 3. Aus Goethes Faust: »Es war einmal ein König«. Gmoll. 4. Gretels Warnung: »Mit Liebesblick und Spiel«. Adur. No. 5. u. 6, Text von C. L. Reissig. 5. An den fernen Geliebten: »Einst wohnten süfse Ruh«. Gdur. 6. Der Zufriedene: »Zwar schuf das Glück hienieden«. Adur. Gew. der Fürstin von Kinsky, geb. Gräfin von Kerpen. Komp. 1810. Veröffentl. 1810.
76. Sechs Variationen über ein russisches Thema für Pfte.-Solo. Ddur. Gew. seinem Freunde Oliva. Komp. 1810. Veröffentlicht 1811. Das

Opus

Thema, ursprünglich ein russisches, kommt auch als türkischer Marsch in »Die Ruinen von Athen«, Opus 114, vor.

77. Phantasie für Pfte.-Solo. G moll. Gew. dem Grafen von Brunswick. Komp. 1809. Veröffentl. 1810.

78. Sonate für Pfte.-Solo. Fis dur. Gew. der Gräfin v. Brunswick. Komp. 1809. Veröffentl. 1810.

79. Sonatine für Pfte.-Solo. G dur. Veröffentl. 1810.

80. Phantasie für Pfte. u. Orchester m. Chören. C moll. Text: »Schmeichelnd hold und lieblich klingen« von Chr. Kuffner. C moll. Gew. dem König Maximilian Joseph von Bayern. Komp. 1808. Veröffentl. 1811. — Zuerst im Dezember 1808 aufgeführt.

81a. Sextett für 2 Viol., Brat., Vcello. und 2 obligat. Hörnern. Es dur. Veröffentl. 1810. — 1808 zuerst in Wien gespielt.

81b. Sonate caractéristique. Les adieux — l'absence — le retour, für Pfte.-Solo. Es dur. Gew. dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1809. Veröffentl. 1811. — Komp. bei Gelegenheit der Abreise des Erzherzogs Rudolf von Wien im Mai 1809.

82. Vier Arietten für eine Singst., u. ein Duett für zwei Singst. mit Pftebgl. (italienischer und deutscher Text). 1. Hoffnung: »Dimmi, ben mio che m'ami«, »Nimmer dem liebenden Herzen«. A dur. 2. Liebesklage: »T'intendo si mio cor«, »Dem stummen Felsen nur«. D dur. Veröffentlicht 1811. 3. Stille Frage: l'amante impaziente: »Che fa, che fa il mio bene«, »Darf nimmer ich dir nahen«. Es dur. 4. Liebesungeduld: l'amante impaziente: Che fa, il mio bene«, »So muss ich ihm entsagen«. B dur. 5. Duett. Lebensgenufs: »Odi l'aura che dolce sospira«, »Schnell verblühen im Wechsel«. E dur. — Der italienische Text ist von Metastasio, die deutsche Übersetzung von Schreiber.

83. Drei Gesänge von Goethe für 1 Singst. mit Pftebgl. Gew. der Fürstin von Kinsky. Komp. 1810. Veröffentl. 1811. 1. Wonne der Wehmut: »Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe«. E dur. 2. Sehnsucht: »Was zieht mir das Herz so«. H moll. 3. Mit einem gemalten Bande: »Kleine Blumen, kleine Blätter«. F dur.

84. Ouverture, Gesänge u. Zwischenakte (9 Nummern) zu Goethes »Egmont«, für Orchester. Ouverture in F moll. 1. Klärchen: »Die Trommel gerührt«. Vivace $^2/_4$ F moll. 2. Entr'act 1, Andante $^2/_4$ A dur. 3. Entr'act 2, Larghetto $^3/_4$ Es dur. 4. Klärchen: »Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein«. Andante con moto $^2/_4$ A dur. 5. Entr'act 3, Allegro $^4/_4$ C dur. 6. Entr'act 4, Poco sostenuto e risoluto. C moll. 7. Klärchens Tod bezeichnend, Larghetto $^9/_8$ D moll. 8. Melodram Egmont: »Süfser Schlaf, du kommst wie ein reines Glück«, Poco sostenuto $^1/_4$ Es dur. 9. Siegessymphonie, allegro con brio $^4/_4$ F dur. Komp. 1810. Veröffentl. 1811. Zuerst in Wien 1810 aufgeführt.

85. Christus am Ölberge. Oratorium mit Instrumentalbgl. Komp. 1800. Veröffentl. 1811. — Zuerst aufgeführt 1803.

86. Messe (drei Hymnen) für 4 Singst. mit Orchesterbgl. C dur. I. Hymnus. Andante con moto $^2/_4$, Kyrie, »Tief im Staub«. C dur. Allegro $^4/_4$, Gloria, »Preis sei dir«. Andante mosso $^3/_4$, Qui tollis peccata, »Oft wenn in der Nacht«. F moll. Allegro ma non troppo $^4/_4$, Quoniam tu solus, »Vereint

Opus

von allen Zungen . Cdur. II. Hymnus. Allegro con brio $^{3}/_{4}$, Credo, Ahnend . Cdur. Adagio $^{2}/_{4}$, Et incarnatus est, Und schon entfesselt . Esdur. Allegro $^{4}/_{4}$, Et resurexit, Dennoch erkoren . Cdur. Vivace $^{4}/_{4}$, Et vitam venturi, Bis laut zur Mitverherrlichung . Cdur. III. Hymnus. Adagio $^{4}/_{4}$, Sanctus, Heilig . Adur. Allegro $^{4}/_{4}$, Pleni sunt coeli, »Voll deines Ruhmes«. Cdur. Allegretto $^{2}/_{4}$, Benedictus, qui venit, »O, wie selig«. Fdur. Allegro $^{4}/_{4}$, Osanna in excelsis, »Dir jauchzen Tief und Höhen«. Adur. Poco Andante $^{12}/_{8}$, Agnus Dei, »Geist der Liebe«. Cmoll. Allegro ma non troppo $^{4}/_{4}$, Dona nobis pacem, »Neig uns mild«. Amoll. Gew. dem Fürsten Esterhazy. Komp. 1707. Veröffentl. 1812. — Zuerst 1810 aufgeführt.

87a. Variationen über ein Thema des Grafen von Waldstein für Pfte. zu 4 Händen. Cdur. Gew. dem Grafen von Waldstein. Komponiert 1794. Veröffentl. 1801. — Die sogenannten Waldsteinschen Variationen.

87b. Trio für 2 Oboen und 2 engl. Hörner. Cdur. Komponiert 1794. Veröffentl. 1806. — Zuerst in Wien 1797 aufgeführt.

88. Das Glück der Freundschaft (Lebensglück). Lied für eine Singstimme mit Pftebgl. Text von ? »Der lebt ein Leben wonniglich«. »Beato quei che fido amor«. Adur. Veröffentl. 1803.

89. Polonaise für Pfte.-Solo. Cdur. Gew. der Kaiserin Elisabetha Alexiewna von Russland. Komp. 1814. Veröffentl. 1815.

90. Sonate für Pfte.-Solo. Emoll. Gew. dem Grafen Moritz v. Lichnowsky. Komp. 1814. Veröffentl. 1815.

91. Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, für Orchester. I. Abteilung: Schlacht. II. Abteilung: Siegessymphonie. Gew. dem Prinzregenten, nachherigem König Georg IV. von England. Komp. 1813. Veröffentl. 1816. — Zuerst im Dezember 1813 in Wien aufgeführt.

92. 7. Symphonie für Orchester. Adur. Gew. dem Grafen von Fries. Komp. 1812. Veröffentl. 1816. — Zuerst aufgeführt 1813 in Wien.

93. 8. Symphonie für Orchester. Fdur. Komp. 1812. Veröffentl. 1816. — Zuerst aufgeführt 1814 in Wien.

94. An die Hoffnung. Lied für eine Singst. mit Pftebgl. Text von Tiedge (Urania). »Ob ein Gott sei«? »Die du so gern in heil'gen Nächten«. Bmoll und Gdur. Gew. der Fürstin von Kinsky. Komponiert 1810. Veröffentl. 1816.

95. 11. Quartett für 2 Viol., Brat. u. Vcello. Fmoll. Gew. dem Hofsekretär Zmeskall von Domanovetz. Komp. 1810. Veröffentl. 1816. – Zuerst in Wien 1814 aufgeführt.

96. Sonate für Pfte. u. Viol. Gdur. Gew. d. Erzherzog Rudolf. Komp. 1810. Veröffentl. 1814. — 1813 zuerst aufgeführt.

97. Grofses Trio für Pfte., Viol. und Vcello. Bdur. Gew. dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1811. Veröffentl. 1816. — Letzte von Beethoven selbst öffentlich aufgeführte Komposition. Später liess er sich öffentlich nicht mehr hören.

98. An die ferne Geliebte. Ein Liederkreis von Jeitteles, für eine Singst. mit Pftebgl. 1. »Auf dem Hügel sitz' ich spähend«. Esdur. 2. »Wo die Berge so blau«. Gdur. 3. »Leichte Segler in den Höhen«. Asdur. 4. Diese Wolken in den Höhen«. Asdur. 5. Es kehret der Maien,

Opus

es blühet die Au«. Cdur. 6. »Nimm sie hin denn, diese Lieder«. Esdur. Gew. dem Fürsten von Lobkowitz. Komp. 1816. Veröffentl. 1816.

99. Der Mann von Wort. Gedicht von F. A. Kleinschmidt. Komp. für eine Singst. mit Pftebgl. »Du sagtest, Freund, an diesem Ort«. Ddur. Veröffentlicht 1815.

100. Merkenstein. Text von J. P. Rupprecht für 1 oder 2 Singst. mit Pftebgl. »Merkenstein, Merkenstein! wo ich wandle, denk' ich dein!« Fdur. Komp. 1814. Veröffentl. 1815.

101. Sonate für Pfte.-Solo. Adur. Gew. der Baronin Erdmann. Komp. 1815. Veröffentl. 1817. — Ursprünglich für Hammerklavier.

102. Zwei Sonaten für Pfte. u. Vcello. oder Viol. 1. Cdur. 2. Ddur. Gew. der Gräfin M. Erdödy. Komp. 1815. Veröffentl. 1818.

103. Oktett für 2 Oboen, 2 Klar., 2 Hörner u. 2 Fagotten. Esdur. Komponiert in der Bonner Zeit. Veröffentlicht erst nach Beethovens Tode. — Abendlied unterm gestirnten Himmel, für eine Singst. mit Pftebgl. Text von Goeble: »Wenn die Sonne niedersinket«. Edur. Gew. dem Herrn Dr. Braunhofer. Komp. 1820. Veröffentl. 1820.

104. Quintett für 2 Viol., 2 Brat. und Vcello. Cmoll. Veröffentl. 1819. — Von Beethoven nach Opus 1, No. 3 selbst arrangiert.

105. Sechs variierte Themen für Pfte.-Solo, oder mit Flöte oder Viol. ad libitum. Zwei Hefte. Komponiert für G. Thomson 1818—1819. Veröffentlicht 1819.

106. Grofse Sonate für Pfte.-Solo. Bdur. Gew. dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1816. Veröffentl. 1819. — Ursprünglich für Hammerklavier.

107. Zehn variierte Themen für das Pfte. allein, oder mit Begleitung einer Flöte oder Viol. Fünf Hefte. Komp. für G. Thomson 1818—1820. Veröffentlicht 1821. — Kam zuerst in Edinburg zur Aufführung.

108. 25 schottische Lieder für 1 oder 2 Singst. und kleinem Chor mit Begl. des Pfte., der Viol. und des Vcello. Komp. 1815—1825. Veröffentl. 1825.

109. Sonate für Pfte.-Solo. Edur. Gewidmet dem Fräulein M. Brentano. Komp. 1821—1822. Veröffentl. 1822.

110. Sonate für Pfte.-Solo. Asdur. Komp. 1821. Veröffentl. 1822.

111. Sonate für Pfte.-Solo. Cmoll. Gewidmet dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1822. Veröffentl. 1823. — Die letzte (32.) Klaviersonate.

112. Meeresstille und glückliche Fahrt. Gedicht von Goethe. Kantate für vier Singst. mit Orchesterbgl. Meeresstille: »Tiefe Stille herrscht im Wasser«. Glückliche Fahrt: »Die Nebel zerreifsen, der Himmel ist helle . Ddur. Gew. Goethe. Komp. 1815. Veröffentl. 1822. — Zuerst in Wien am 25. Dezember 1815 aufgeführt.

113. Vier deutsche Lieder für eine Singst. mit Pftebgl. 1. Abendlied: »Wenn die Sonne niedersinket«. Edur. Gew. dem Herrn Dr. Braunhofer. Komponiert 1820. Veröffentlicht 1820. 2. Das Geheimnis: »Wo blüht das Blümchen«. Gdur. Komp. 1816. Veröffentl. 1816. 3. Resignation: »Lisch aus mein Licht«. Ddur. Veröffentl. 1817. 4. So oder so: »Nord oder Süd, wenn nur im warmen Busen«. Fdur. Komponiert 1816. — Ouverture zu »Die Ruinen von Athen« für Orchester. Bdur. Gew. dem König Friedrich IV. von Preufsen. Komponiert 1812. Veröffentlicht 1823.

Opus

114. Märsche und Chöre zu dem dramatischen Fest-(Nach-)Spiel »Die Ruinen von Athen« von Kotzebue. Mit Chören, Gesängen und Orchesterbgl. Komp. 1812. Veröffentl. 1823. — Zuerst aufgeführt 1812 bei Eröffnung des neuen Theaters in Pest.

115. Grofse Ouverture »Namensfeier« für Orchester. C dur. Gew. dem Fürsten Radziwill. Komp. 1814. Veröffentl. nach Beethovens Tode. — Zum Namenstage des Kaisers von Österreich 1814 komponiert.

116. Terzett: »Tremate, empj, tremate!« für Sopran, Tenor und Bafs mit Orchesterbgl. B dur. Es dur. B dur. Komp. 1801. Veröffentl. 1814.

117. Ouverture, Märsche und Chöre (6 Nummern) zu dem Fest-(Vor-)Spiel »König Stephan (Ungarns erster Wohlthäter)« von Kotzebue, für Chor und Orchester. Komp. 1812. Veröffentl. 1828.

118. Elegischer Gesang für 4 Singst. mit Begl. von 2 Viol., Brat. u. Vcello. oder des Pfte. »Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet«. Es dur. Gew. dem Freiherrn Pasqualati. Komp. 1814. Veröffentl. 1827.

119. Zwölf neue Bagatellen für Pfte.-Solo. 1. G moll. 2. C dur. 3. D dur. 4. A dur. 5. C moll. 6. G dur. 7. C dur. 8. C dur. 9. A moll. 10. A dur. 11. B dur. 12. G dur. Komp. 1820. Veröffentl. 1824.

120. 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli für Pfte.-Solo. C dur. Gew. der Madame Brentano, geb. von Birckenstock. Komponiert 1823. Veröffentl. 1823.

121a. Opferlied von Matthisson für eine Singst. mit Chor und Orchesterbgl. »Die Flamme lodert! milder Schein«. E dur. Komponiert 1797, nach einigen 1822. Veröffentl. 1825.

121b. Adagio, Variationen und Rondo für Pfte., Viol. und Vcello. über »Ich bin der Schneider Kakadu«. Thema aus den »Schwestern von Prag«, von Müller. G dur. Veröffentl. 1824.

122. Bundeslied von Goethe: »In allen guten Stunden« für zwei Solo- und drei Chorst. mit Begl. von 2 Klar., 2 Hörnern und 2 Fagotten. B dur. Komp. 1822. Veröffentl. 1825.

123. Missa solemnis für vier Solost., Chor und Orchester, mit beigefügter Orgelbgl. (25 Nummern). D dur. I. Kyrie. 1. Kyrie I. 2. Christe. 3. Kyrie II. — II. Gloria. 4. Gloria I. 5. Gratias. 6. Domine Deus. 7. Qui tollis. 8. Quoniam. 9. Cum Sancto Spirito. 10. Gloria II. — III. Credo. 11. Credo. 12. Et incarnatus. 13. Crucifixus. 14. Et resurrexit. 15. Et ascendit. 16. Credo in spiritum. 17. Et vitam venturi. — IV. Sanctus. 18. Sanctus. 19. Pleni. 20. Osanna I. 21. Praeludium. 22. Benedictus. 23. Osanna II. — V. Agnus Dei. 24. Agnus Dei. 25. Dona. Orchestersatz. Gew. dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1818—1822. Veröffentlicht 1826.

124. Ouverture: »Weihe des Hauses« für Orchester. C dur. Gew. dem Fürsten Nikolaus von Galitzin. Komp. 1822. Veröffentl. 1825. — Zuerst 1822 am 3. Oktober zur Eröffnung des Theaters in der Josephstadt in Wien aufgeführt.

125. 9. Symphonie für grofses Orchester, 4 Solo- und 4 Chorstimmen mit Schlufschor über Schillers Ode an die Freude: »Freude, schöner Götterfunken«. D moll. Gew. dem König Friedrich Wilhelm III. von Preufsen. Komp. 1822—1823. Veröff. 1825. — Zuerst am 7. Mai 1824 in Wien aufgeführt.

Opus

126. Sechs Bagatellen für Pfte.-Solo. 1. Gdur. 2. Gmoll. 3. Esdur. 4. Ddur, Hdur. 5. Gdur. 6. Esdur. Komp. 1821. Veröffentl. 1825.
127. 12. Quartett für 2 Viol., Brat. und Vcello. Esdur. Gew. dem Fürsten Nikolaus von Galitzin. Komp. 1822—1824. Veröffentl. 1826.
128. Der Kufs, Ariette für 1 Singst. mit Pftebgl., Text von C. F. Weifse: »Ich war bei Chloe ganz allein«. Adur. Komp. 1822. Veröffentl. 1825.
129. Rondo a Capriccio für Pfte.-Solo. Gdur. — Aus dem Nachlasse. Das Manuskript trägt die Überschrift: »Die Wut über einen verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice«.
130. 13. Quartett für 2 Viol., Brat. und Vcello. Bdur. Gew. dem Fürsten Nikolaus von Galitzin. Komp. 1824—1825. Veröffentl. 1826.
131. 14. Quartett für 2 Viol., Brat. und Vcello. Cismoll. Gew. dem Baron von Stutterheim. Komp. 1824—1826. Veröffentl. 1827.
132. 15. Quartett für 2 Viol., Brat. und Vcello. Amoll. Gew. dem Fürsten Nikolaus von Galitzin. Komp. 1824—1825. Veröffentl. 1827. — Aus dem Nachlasse.
133. Grofse Quartettfuge: »Tantôt libre, tantôt recherché« für 2 Viol., Brat. und Vcello. Bdur. Gew. dem Erzherzog Rudolf. Komp. 1825. Veröffentlicht 1830. — Ursprünglich der 4. Satz des Bdur-Quartetts Opus 130.
134. Grofse Fuge: »Tantôt libre, tantôt recherché« nach Opus 133, vom Komponisten für Pfte. zu vier Händen. Bdur. Komp. 1825.
135. 16. Quartett für 2 Viol., Brat. und Vcello. Gew. Herrn Johann Wolffmeier. Komp. 1826. Veröffentl. 1827. — Letztes Quartett. Aus dem Nachlasse.
136. Der glorreiche Augenblick. Kantate f. 4 Singst. u. Orchester. 6 Nummern. Text v. Dr. Alois Weifsenbach. Gew. dem Kaiser Franz I. v. Österreich; dem Kaiser Nikolaus I. von Rufsland; dem König Friedr. Wilh. III. von Preufsen. Komp. 1814. — Veröffentl. nach Beethovens Tode.
137. Fuge für 2 Viol., 2 Brat. u. Vcello. Ddur. Komp. 1817. Veröffentl. 1827. nach Beethovens Tode.
138. 1. Ouverture zur Oper »Leonore« (Fidelio) für Orchester. Cdur. Komponiert 1805.

Nun noch einige Worte als Schlufsbetrachtung über die drei grofsen deutschen Tondichter, deren äufseres Leben ebenso verschieden verläuft, als das Alter und der Bildungsgang jedes einzelnen verschieden sind.

Gemeinsam war allen dreien die Herkunft aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, sowie eine harte Schule des Lebens. Aber eines hatte ihnen die Vorsehung in die Wiege gelegt — die Gaben des Genies.

Haydn und Mozart gehören der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, während Beethoven schon in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts hineinragt. Darum erblicken wir auch

in den Schöpfungen der drei Tondichter den Gegensatz des Empfindens zweier Zeitalter, den Widerspruch zweier Weltanschauungen, wie sie z. B. Ibsen in seinem Drama »Rosmersholm« darstellt.

Bei Haydn und Mozart weht der Geist der Zeit vor der Aufklärungsepoche, während sich in den Schöpfungen der mittleren und letzten Schaffungsperiode Beethovens der Geist des 19. Jahrhunderts fühlbar macht, jener Geist, welcher sich bekanntermafsen aus den Erkenntnissen, die der Mensch aus der Natur erhielt und aus der Skepsis der Philosophie erzeugte.

Die sogenannten »grofsen Fragen« des Lebens waren noch nicht an Haydn und Mozart herangetreten — oder vielmehr — waren sie doch eigentlich beantwortet; denn beide waren noch Vertreter des alten Herkommens in Sitte und Glauben — für sie waren alle Zweifel gelöst, alle Fragen des Lebens beglichen. Ihnen blieben die grofsen Schmerzen, welche das Selbstnachdenken über Welt und Leben machen, erspart. Haydns Talisman war seine Frömmigkeit, Mozarts Talisman war sein Schönheitsideal, welches ihm, wo er ging und stand, gegenwärtig war. Sie zogen die Musik noch nicht in die Misere des Lebens hinein, sondern hoben sie darüber hinaus; darum wirken auch ihre Werke erquickend und beseligend, regen nicht auf und sind dazu da, in Andacht gehört zu werden.

Anders ist dies bei Beethoven!

Beethoven ist bereits ein Kind des 19. Jahrhunderts, dessen aufgeregter Geist sich in seinen Schöpfungen fühlbar macht. Beethovens Genie ahnte bereits das Empfinden der Zeit, in welcher wir leben. Darum ist sein Stil pathetisch, d. i. leidenschaftlich erregt. In Beethovens Musik tritt neben der Schönheit ein aufregendes Pathos hinzu. Beethoven forderte von der Musik Charakteristik im Ausdrucke; er verlangte von der Musik, dafs sie »Feuer aus dem Geist schlage«, — dafs sie also begeistere. Diese Empfindungsweise äufsert sich ganz besonders in seinen letzten Werken, welche Schaffensperiode gekennzeichnet ist durch ausgiebigste Anwendung der Chromatik und Harmonik, sowie durch freieste Verwendung der Formen und sonstigen Ausdrucksmittel. Bei alledem sehen wir ihn aber doch mit wenig Mitteln haushalten, mafshalten, d. h. mit den gegebenen Mitteln das Wesentliche ausdrücken

und für den jeweiligen musikalischen Gedanken stets den richtigen Ausdruck finden. Beethoven durfte den Zusammenhang mit dem Konventionellen brechen, weil er kräftig genug war, und weil er die moralische Berechtigung auf seiner Seite hatte; nur er, der sich das Geheimnis der musikalischen Wirkungen so vollkommen erschlossen hatte, durfte mit den Formen und Gesetzen der Tonkunst in solch souveräner Weise umgehen. Sein neuer Inhalt durchbrach und erweiterte die alten Formen, steigerte den musikalischen Ausdruck, sowie die Mittel desselben.

Wie hoch Beethoven von der Musik dachte, beweisen die Worte, welche er zu Bettina von Arnim sprach: »Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie«. Er begriff in seiner Kunst den höchsten Ernst; ernst war ihm das Leben, ernst daher auch seine Kunst, die ja nichts weiter ist, als der tönende Widerhall des inneren Lebens.

Gab uns Haydns und Mozarts Musik die Gefühle aus Natur- und Lebensempfindungen, aber mehr aufserhalb des Persönlichen, als dem Allgemeinempfinden entsprungen, so fühlen wir in Beethovens Musik den Ausdruck dessen, was seine mit dem Schicksale ringende Seele bewegte — alle die Seelenkämpfe, die vielen inneren Kämpfe, aber auch die Resignation, die erhabene Gemütsruhe, welche die Gedanken über Welt und Leben in ihm erweckten.

In Beethovens Musik tritt das persönliche, idividuelle Empfinden gegenüber Haydn und Mozart ganz bedeutend hervor. Beethovens Musik ist der Ausdruck des persönlichen Freiheitsgefühles, aber wohlverstanden, die Freiheit als intelligible Freiheit begriffen.

Diente früher die Musik ausschliefslich der Kirche und dem vornehmen Gönner, selbstverständlich zu deren Verherrlichung, so diente sie seit Beethoven, obwohl von hochherzigen und hochgeistigen Gönnern unterstützt, der Menschheit überhaupt. Die Musik hatte in dieser Beziehung einen volkstümlichen Zug erhalten. Beethoven folgte nicht mehr der Eingebung und Einbildungskraft eines anderen, sondern seiner eigenen Kraft; denn aus der Tiefe der eigenen Schmerzen und Freuden entsprangen Beethovens Töne und erlösen die Menschheit.

Lenau sagt mit Recht:

»Ein Gewitter in den Alpen
Und das grofse Herz Beethovens —
Sind die Wecker mir des Mutes«.

Wahrlich; — Beethoven ist ein echter deutscher Geistesheld, ein Siegfried, eine musikalische und künstlerische Vollnatur, die einzig dasteht. Daher beschleicht auch den Musiker, wenn er an die Ausübung eines Beethovenschen Werkes geht, Ehrfurcht, und der Laie umfafst mit dem Namen »Beethoven« den Vollbegriff von Musik.

Mit Beethoven hatte die Musik eine hohe Reife erlangt, weshalb er auch mit dem Herbst dieser Kunst verglichen werden kann, während Haydn mit dem Frühling, Mozart mit dem Sommer der Tonkunst zu vergleichen sind.

Beethoven ist und bleibt aber der Tondichter einer Sonne gleich, den alle andern wie Planeten umkreisen. Sind Haydn, Mozart und Beethoven auch grundverschieden von einander, so bilden sie zusammen doch eine Einheit; sie sind nach Bach, Händel und Gluck das zweite grofse Dreigestirn am Himmel deutscher Tonkunst. Ihr Schaffen ist typisch und gesetzgeberisch für alle Zeiten geworden.

Wohl ringt Beethoven darnach, wo sich Haydn und Mozart bereits befanden — nach Freude, nach Beseligung! Weshalb der letzte Satz der neunten Symphonie? Er ist die Verherrlichung der Freude, die alle Widersprüche und Gegensätze des Lebens in Harmonie auflöst, Beethoven verkündet sie hier im Vereine mit seinem Kunstbruder Schiller.

Und warum sollten wir Menschen die Freude auch einbüfsen? Der Mensch von heute bauscht sein »Leid« und seine »Schuld« zu etwas Furchtbarem auf. Wollen wir die Neigung zur Freude und zur Beseligung nicht ganz in uns verkümmern lassen, vergessen wir aber auch die Tondichter der harmlosen Freude und der absoluten Schönheit — Haydn und Mozart — neben Beethoven nicht. Sie wirken erlösend, und spenden neue Lebenslust, wo uns diese abhanden kam.

Wie bei Haydn und Mozart, so lag auch Beethovens Musik das Idiom der Volksweise zu Grunde. Die Kunst dieser drei grofsen Meister ging nicht etwa aus dem Spieltriebe hervor,

sondern aus dem tiefen Verlangen, etwas in Worten Unsagbares mitzuteilen; die Musik war für sie nicht die Dienstmagd niederen Vergnügens, sondern eine befreiende, erlösende Macht, eine Trösterin der Menschheit. Und wahrlich! — bei der Arbeitsteilung in heutiger Zeit fühlt sich der aus seinem einseitigen Geschäftsbetriebe kommende Mensch in ihrer Kunst, gleichwie in der Natur, wieder als voller und ganzer Mensch; durch ihre Musik richtet sich der bedrückte Mensch wieder auf und hierin besteht deren erlösende Macht.

Vor allem aber ist die Musik Haydns, Mozarts und Beethovens der Ausdruck des hochsittlichen Empfindens, bar alles gemein-roh Sinnlichen, und so der erlösende Kontrast von allem Banalen und Trivialen; ihre Musik ist tiefpoetische und bedeutsame Offenbarung des deutschen Volksgeistes und für alle Zeiten — so lange es Menschen giebt, die wie wir fühlen — weltgültig!

Anhang

(Bedeutende Theoretiker und namhafte Musiker des 17., 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts).

Bedeutende Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts.

Johann Joseph Fux, 1660 in Hirtenfeld bei Marein in Steiermark geboren, fungierte 1696 als Organist an der Schottenkirche in Wien, wurde 1698 vom Kaiser Leopold I. zum Hofkomponisten, 1704 zum Kapellmeister am St. Stephansdome ernannt. Nach dem Tode Zianis im Jahre 1715 wurde Fux Hofkapellmeister, nachdem er vom Jahre 1713 an bereits als Kaiserlicher Vice-Hofkapellmeister amtiert hatte. Ungeachtet der Kabalen und Intriguen, welche Fux von der italienischen Kunstpartei in Wien und am kaiserlichen Hofe zu erleiden hatte, wirkte er als tüchtiger Dirigent, Komponist und Musikgelehrter bis zu seinem Tode in Wien 1741. Von ihm: Offertorien, Motetten, Psalmen, Oratorien, unter denen »La cena del Signore« am bekanntesten wurde. Berühmt wurde jedoch von Fux ganz besonders sein Werk über den Kontrapunkt: »Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem etc.«, Wien 1725, welches auf Kosten Kaiser Karl VI. gedruckt und auch ins Deutsche (1742 von Mitzler), ins Italienische (1761 von Manfredi), ins Französische (1773 von Denis), ins Englische (1797 von Preston) übersetzt wurde.

Friedrich Wilhelm Marpurg, geb. 1718 in Seehausen in der Altmark. Marpurg, dessen Kompositionen (Klaviersonaten, Fugen, Lieder und Kirchensachen) vergessen sind, lebt fort in seinem Werke »Abhandlung von der Fuge«, 2 Bände, 1753—1754; von Dehn 1859 neu herausgegeben. Aufser diesem Werke schrieb er noch eine »Anleitung zum Klavierspielen«, 1755, ferner »Anfangsgründe der theoretischen Musik«, 1757, »Anleitung zur Singkomposition«, 1758, »Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition«, 3 Teile, 1757—1760, »Die Kunst, das Klavier zu spielen«, 2 Teile, 1750—1751 u. a. m. Marpurg war von 1746 an Sekretär des Generals von Rothenburg in Paris, wo er mit d'Alembert, Maupertuis und Voltaire verkehrte. Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Hamburg, bekleidete er von 1763 an in Berlin die Stellung eines Kriegsrates und Lotteriedirektors und starb in der preufsischen Hauptstadt 1795.

Johann Philipp Kirnberger, geb. 1721 in Saalfeld in Thüringen, erhielt seine musikalische Ausbildung im Violinspiele beim Konzertmeister Meil, sowie beim Organisten und Lexikographen Gerber im

Orgelspiele in Sondershausen. Sodann genofs er von 1739 an in Leipzig den Unterricht Johann Sebastian Bachs im Orgelspiele und in der Komposition. Von 1741—1751 lebte Kirnberger als Kapellmeister in Polen, ging dann nach Dresden, um Violinstudien zu machen. Von Dresden aus wurde er von Friedrich dem Grofsen als Violinist nach Berlin berufen, bis er von 1758 an als Kapellmeister der Prinzessin Anna lebte. Kirnberger starb in Berlin 1783. Von ihm aufser Klavier- und Kirchenkompositionen die theoretischen Werke »Die Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur«, 1760, »Die Kunst des reinen Satzes«, 2 Bde., 1774—1776, »Grundsätze des Generalbasses«, 1781, »Anleitung zur Singkomposition«, 1782, sowie zahlreiche Beiträge für Sulzers Theorie der schönen Künste. Von Kirnbergers Schülern sind Fasch, Schulz und Zelter die namhaftesten. Bemerkenswert ist noch, dafs Kirnberger der Erfinder eines neuen Intervalles ist, dem er die Bezeichnung J gab, um damit die zwischen der übermäfsigen Sexte und der kleinen Septime liegende zu kleine natürliche Septime (7 : 4) zu bezeichnen.

Ernst Ludwig Gerber, geb. 1746 in Sondershausen, studierte anfangs (von 1765 an) Jura, dann Musik in Leipzig, wo er als Violoncellist im Theaterorchester, sowie als Klavierspieler wirkte. In Sondershausen erhielt er die Stelle eines Hoforganisten, als Nachfolger seines Vaters. Aufser seinen zahlreichen Klavier- und Orgelkompositionen schuf er als Frucht seiner historisch-biographischen Forschung sein wertvolles Werk: »Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler«, Leipzig 1790 bis 1792, vervollständigt in seinem zweiten Werke: »Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler«, Leipzig 1812—1814. Gerber starb 1819 als Hofsekretär in Sondershausen.

Johann Mattheson, geb. 1681 in Hamburg, gest. daselbst 1764; ist als Tenorist und Komponist, vor allem aber als Musikschriftsteller eine originelle Persönlichkeit. Schon als neunjähriger Knabe trat er in den Hamburger Opernchor ein und studierte daneben die Theorie der Musik. 1703 wirkte er neben Händel am Keiserschen Operntheater in Hamburg; in einem Duelle zwischen Mattheson und Händel hätte letzterer beinahe das Leben eingebüfst. 1706 wirkte Mattheson als Legationssekretär an der englischen Gesandtschaft und 1715 als Musikdirektor und Kanonikus am Dome zu Hamburg, wo er von 1728 an lediglich als Musikschriftsteller lebte. Von seinen Kompositionen, worunter 24 Oratorien, ist nichts mehr erhalten geblieben, jedoch seine Schriften über Musik sind durchaus bemerkenswert. Die erwähnenswertesten schriftstellerischen Werke Matthesons sind: »Das neu eröffnete Orchester«, 1713, »Das beschützte Orchester«, 1717, »Die exemplarische Organistenprobe«, 1719, »Die grofse Generalbafsschule« 1719, »Der brauchbare Virtuose«, 1720, »Das forschende Orchester«, 1721, »Critica musica«, 1722, »Der vervollkommnete Kapellmeister«, 1739 und »Die neueste Untersuchung der Singspiele«, 1744.

Joh. Georg Sulzer, geb. 1719 in Winterthur, starb als Ästhetiker und Kunstphilosoph 1779 in Berlin. Sein Hauptwerk ist die »Allgemeine Theorie der schönen Künste«.

Johann Adam Hiller, geb. 1728 in Wendisch-Ossig, gest. 1804 in Leipzig als Thomaskantor, studierte anfangs Jurisprudenz, sodann Musik unter Homilius. Hiller, der von 1763 an auf dem Boden von Leipzig das Musikleben nach allen Richtungen beeinfufste, war nicht nur Komponist trefflicher komischer Opern oder Singspiele, sondern auch als Komponist von Kirchenwerken und als Musikschriftsteller hochgeschätzt. Von seinen Opern seien erwähnt: »Die Jagd«, »Die Liebe auf dem Lande«, »Der Dorfbarbier«, »Die Jubelhochzeit«, »Das Grab des Mufti«, »Die verwandelten Weiber« und »Lottchen am Hofe«. Vom Jahre 1789 an war Hiller Kantor an der Thomasschule in Leipzig. Mozart war sein Ideal. Wie sehr dies der Fall war, beweisen die Worte, welche er auf das Titelblatt von Mozarts Requiem schrieb: »Opus summum viri summi«. Hiller, der Dirigent der wöchentlichen Konzerte, der späteren Gewandhauskonzerte war, gründete die Musikzeitschrift »Wöchentliche Nachrichten«, schrieb Gesangschulen, sowie eine grofse Anzahl historischer, kritischer und theoretischer Abhandlungen über Musik.

Johann Friedrich Reichardt, geb. 1752 in Königsberg in Preufsen, gest. 1814 in Giebichenstein bei Halle, war bedeutender Lieder- und Opernkomponist, sowie Musikschriftsteller. Von ihm: »Das Berliner Kunstmagazin« (1782 und 1791), sowie die Opern »Brennus«, »Andromeda«, »Olympiade«, »Protesilao« und »Rosamunde«; ferner die Liederspiele »Liebe und Treue«, »Kunst und Liebe«, »Die Geisterinsel« und »Jery und Bätely«. Hiller und Reichardt sind als die beiden anzusehen, welche das Liederspiel in Deutschland aufbrachten. Aufser Klavierstücken und Oratorien schrieb Reichardt eine grofse Reihe von Liedern, unter welchen auch Goethes »Erlkönig« charakteristisch hervortritt.

Namhafte Musiker der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

a) Theoretiker:

Johann Georg Albrechtsberger, geb. 1736 in Klosterneuburg bei Wien, gest. 1809 in Wien als Hoforganist und Kapellmeister an St. Stephan. Bedeutender als seine Kompositionen (Fugen, Messen und Oratorien) ist seine »Generalbafsschule« in 3 Teilen. Zu seinen Schülern zählten Seyfried, Eybler, Moscheles, Ries und vor allem Beethoven.

Christian Friedrich Daniel Schubart, geb. 1739, bekannter schwäbischer Dichter, Komponist, Orgelspieler und musikalischer Theoretiker. Von 1787—1791 war Schubart Direktor des Stuttgarter Hoftheaters und der Hofmusik.

Daniel Gottlob Türk, geb. 1751 in Clausnitz bei Chemnitz, gest. als Universitätsmusikdirektor in Halle im Jahre 1813. Von ihm aufser Kompositionen und einer »Klavierschule« das theoretische Werk »Anweisung zum Generalbafsspielen«.

Georg Joseph Vogler (Abbé), Komponist, Klavier- und Orgelspieler, sowie Theoretiker, geb. 1749 in Würzburg, gestorben nach einem bewegten Leben in Darmstadt 1814, woselbst er seit 1807 Hofkapellmeister war. Vogler kam 1771 nach Mannheim, in welcher Stadt er seine ersten Kompositionen veröffentlichte. Der Kurfürst von der Pfalz verlieh ihm ein Stipendium, welches ihm ermöglichte, beim Padre Martini in Bologna musiktheoretische Studien zu machen; aufserdem genofs Vogler noch den Unterricht von Valotti in Padua. Vogler kehrte nach Mannheim zurück, nachdem er in Rom die geistlichen Weihen erhalten hatte, Kämmerer geworden und zum Ritter des goldenen Sporn ernannt war. Hier gründete er eine Musikschule nach seiner Methode und erhielt die Anstellung als Hofkapellmeister. Von München aus, wohin er mit dem Hofe gegangen war, bereiste er die Hauptstädte Europas (Paris, London, Amsterdam u. a. m.), um sich als Orgelspieler auf einer von ihm erfundenen Orgel (Orchestrion) hören zu lassen. Vogler besuchte Griechenland, Spanien, den Orient, trat dann in die Dienste des Königs von Schweden, wo er eine Tonschule nach seinem Muster gründete, welche er bis zum Jahre 1799 leitete. 1800 nach Deutschland wieder zurückgekehrt, trat er in Berlin als Orgelspieler auf, hielt in Prag Vorlesungen über Musik und lebte von 1807 an als Hofkapellmeister und geistlicher Rat in Darmstadt. Hier in Darmstadt erfolgte die Gründung seiner dritten Tonschule, in welcher K. M. v. Weber und G. Meyerbeer, Anselm Weber, Gänsbacher, Vollweiler u. a. m. unterrichtet wurden. Nach gröfseren Reisen starb Vogler am 6. Mai 1814 in der hessischen Hauptstadt. Voglers zahlreiche Kompositionen berühren alle Gebiete der Musik. Von ihm sind Psalmen, Messen, Hymnen, Motetten, ein Requiem, Klavier-, Orgel- und Orchesterwerke geschaffen, dazu die Opern »Gustav Adolf«, »Castor und Pollux«, »Hermann und Anna«, sowie »Samori«. Von seinen musikwissenschaftlichen Werken, die Gesang, Harmonielehre und Musik umfassen, sind erwähnenswert: »Kurpfälzische Tonschule« und »Tonwissenschaft und Tonsetzkunst«, 1776. (Mozarts Urteile über Abt Vogler als Tonkünstler siehe in O. Jahns Mozartbiographie, Band II, S. 570. — Jahn nennt Fröhlichs Biographie des Tonkünstlers Vogler keine Biographie, sondern einen Panegyrikus.)

Karl Friedrich Zelter, geb. 1758 in Petzow bei Potsdam, gest. 1832 in Berlin; machte theoretische Studien in der Musik bei Fasch, dem Gründer der Berliner Singakademie, und wurde nach dem Tode von Fasch (1800) Leiter dieses Institutes. 1809 gründete Zelter die sogenannte »Zeltersche Liedertafel«, welche sich die Pflege des Männergesanges als Ziel gesetzt hatte; nach ihrem Vorbilde wurden in Deutschland ähnliche Vereine allerorten gegründet. 1809 wurde Zelter zum Professor an der Akademie der Künste ernannt und gründete 1819 das königliche Institut für Kirchenmusik, welches er mehrere Jahre hindurch leitete. Zelters Bedeutung gipfelt in seinem Verdienste, welches er sich um die Musikpflege in Preufsen erwarb und in der Anregung, welche er der Pflege des Männergesanges zu teil werden liefs, der durch Zelter eine volkstümliche Geltung erlangte. Zelter selbst schuf zahlreiche Kompositionen,

wie Kirchenwerke, Männerchöre und Lieder. Als Theoretiker und Musikschriftsteller tritt uns Zelter entgegen in dem Briefwechsel mit Goethe, dessen langjähriger Freund er war. Zelters Autobiographie ist 1861 von W. Rintel in Berlin herausgegeben worden. Von den Schülern Zelters sind Friedrich Rungenhagen und vor allem Felix Mendelssohn-Bartholdy zu erwähnen.

Dionys Weber, geb. 1766 in Welchau in Böhmen, gest. 1842 in Prag, widmete sich von 1792 an ganz der Musik unter Abt Voglers Leitung, nachdem er vorher Theologie studiert hatte. Durch seine musikalischen Schöpfungen bekannt geworden, übertrug ihm der böhmische Adel 1810 die Gründung eines Konservatoriums der Musik in Prag, welches er bis an sein Lebensende leitete, und in welchem unter ihm zahlreiche Schüler (unter anderen Kolliwoda und Moscheles) ihre Ausbildung erhielten. Aufser Kompositionen (Messen, Quartetten, Klavierstücken, Liedersammlungen und Tänzen) erschienen von Dionys Weber auch theoretische Arbeiten.

Gottfried Weber, geb. 1779 in Freinsheim in der Pfalz, gest. 1839 als hessen-darmstädtischer General-Staatsprokurator in Kreuznach, welches Amt er vom Jahre 1832 an inne hatte. Weber, der viele kirchliche Werke komponiert hat, veröffentlichte mannigfache musikwissenschaftliche Arbeiten. Sein Hauptwerk ist die »Theorie der Tonsetzkunst«, 4 Bände, 1830—1832.

Anton Friedrich Thibaut, geb. 1772 in Hameln, gest. 1840 als Professor der Rechte in Heidelberg, ist Verfasser des Buches: »Über Reinheit der Tonkunst«, welches 1825 erschien und Anlafs zu vielen Auseinandersetzungen wurde.

Ignaz Ritter von Seyfried, geb. 1776 in Wien, gest. daselbst 1841; er erhielt von Mozart und Kotzeluch seine Ausbildung im Klavierspiele, studierte sodann Jurisprudenz und widmete sich auf Winters Fürsprache beim Vater ganz der Tonkunst. Nachdem er bei Albrechtsberger und Winter Unterricht in der Komposition genossen hatte, wurde er 1797 Kapellmeister am Theater an der Wien, welche Stellung er bis 1828 bekleidete, und in welcher er Opern und Kirchenwerke schrieb. Von ihm sind 62 ernste und komische Opern geschaffen worden neben Messen, Melodramen, Gradualen, Hymnen und Übertragungen Haydnscher und Mozartscher Klaviermusik. Eigentlich bekannt in der grofsen musikalischen Welt wurde Seyfried durch Herausgabe von Albrechtsbergers theoretische Werke, sowie von Beethovens Studien in Generalbafs und Kontrapunkt.

Theodor Weinlig, geb. 1780 in Dresden, gestorben als Thomaskantor in Leipzig 1842. Weinlig, der vieles für die Kirche schrieb (Motetten, eine Osterkantate, ein Tedeum, den 150. Psalm) ist auch Schöpfer eines Oratoriums »Der Versöhnungstod Jesu , sowie einer Gesangschule und eines Werkes über die Fuge. Weinlig war Schüler von Mattei in Bologna und Lehrer Richard Wagners.

Joseph Fröhlich, geb. 1780 in Würzburg, gest. daselbst 1862, war Gründer und Direktor der königl. Musikschule in Würzburg. Fröhlich, der Instrumentalkompositionen, sowie Schulen für verschiedene Instrumente schrieb, war seinerzeit auch bedeutend als Theoretiker, Kritiker und Musikschriftsteller.

Justin Heinrich Knecht, geb. 1752 in Biberach in Württemberg, gest. daselbst 1817, war von 1771—1772 Schulrektor in Biberach und lebte mit Ausnahme der Jahre von 1807—1809, in welchen er als Kapellmeister und Kirchenmusikdirektor in Stuttgart wirkte, als Orgelvirtuose, Komponist und Musikschriftsteller. Lieder, Choräle und viele kirchliche Gesänge, Klavier- und Orgelsachen, sowie Opern bilden seine Kompositionen. Die Programm-Symphonien »Le portrait musicale de la nature« (Vorgängerin von Beethovens Pastoral-Symphonie), »Don Quixote« und »Der Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig« sind seine bedeutendsten Instrumentalwerke. Von seinen Opern sind zu erwähnen: »Die Entführung aus dem Serail«, »Scipio vor Karthago«, »Der Erntekranz« und »Die treuen Köhler«. Aufser seinen Klavier-, Orgel- und Generalbafsschulen schrieb Knecht einen »Katechismus der Musik«.

Johann Nikolaus Forkel, geb. 1749 in Meeder bei Koburg, gest. 1818 in Göttingen, wo er von 1778 an als Universitätsmusikdirektor lebte, und bis 1815 die Winterkonzerte leitete, ist hochverdient als Musikschriftsteller, wenn auch seine Klavierkompositionen, Konzerte, Kantaten und Symphonien vergessen sind. Von ihm: »Allgemeine Geschichte der Musik«, 1788—1801, in 2 Bänden; die Übersetzung von »Arteagas Geschichte der italienischen Oper«, 2 Bände, Leipzig 1789; »Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke«, Leipzig 1802, sowie andere Schriften über Theorie und Bibliographie der Musik.

Johann Bernhard Logier, geb. 1777 in Kassel, gest. 1846 in Dublin, studierte anfangs Klavier und Musiktheorie bei Forkel in Göttingen, dann bildete er sich im Flötenspiele aus, so dafs er schon mit zehn Jahren öffentlich auftreten konnte. Unwillig einen anderen Beruf, als den eines Musikers zu erwählen, entfloh Logier 1805 nach Irland, wo er als Musiklehrer und Flötist lebte; 1808 trat Logier in ein irländisches Musikkorps ein und behielt diese Stellung so lange, bis er Organist in Westport wurde. Nachdem Logier wegen seines Klavierhandhalters, den er »Chiroplast« nannte, drei Jahre in Berlin verbracht hatte, kehrte er nach England zurück. Logiers theoretische Werke heifsen: »System der Musikwissenschaft«, 1827, und »Lehrbuch der musikalischen Komposition«, 1827.

Johann Anton André, geb. 1775 als Sohn des Johann André, der in Offenbach a. M. die bedeutende Musikalienhandlung gründete und der Verleger vieler Mozartscher Kompositionen wurde. Anton André war Grofsherzoglich hessischer Hofkapellmeister, Opernkomponist (von ihm die Oper: »Die Weiber von Weinsberg«) und Musiktheoretiker; als solcher gab er heraus das Werk: »Lehrbuch der Tonsetzkunst«, 4 Bände, 1832—1843.

Gottfried Wilhelm Fink, geb. 1783 in Sulza in Sachsen-Weimar, gest. 1846 in Leipzig als Redakteur der »Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung« und als Docent für Musik an der Leipziger Universität, welches Fach er vom Jahre 1842 an versah. Fink, der Theologie, Philosophie und Musik studiert hatte, ist für die Interessen der Tonkunst sein ganzes Leben hindurch in Wort und Schrift eingetreten. Aufser Kompositionen (Klavierstücke, Lieder, Balladen und Männerchöre) veröffentlichte Fink eine Liedersammlung »Musikalischer Hausschatz des Deutschen«, 1000 Lieder enthaltend, im Jahre 1843. Seine Kritiken, musiktheoretischen und musikhistorischen Arbeiten sind zerstreut veröffentlicht; er war Mitarbeiter am Brockhausschen Konversationslexikon.

Anton Reicha, geb. 1770 in Prag, gest. 1836 in Paris, studierte anfangs in Bonn Theorie der Musik, später, nachdem er in Hamburg und Paris gewesen war, in Wien, im Verkehre mit Haydn, Salieri und Beethoven. 1808, durch die Kriegswirren gezwungen, ging Reicha nach Paris, wo er 1817 nach Méhuls Tode Kompositionslehrer am Konservatorium der Musik wurde. Onslow, Lifzt und Berlioz waren Schüler von Reicha. Aufser seinen Kompositionen (Klavierstücke, Symphonien, Streichquartette, Opern, 24 Quintette für Blasinstrumente) veröffentlichte Reicha sein berühmtes Werk: »Traité de haute composition musicale«, deutsch von Ch. Czerny in 4 Bänden, Wien 1832.

Friedrich Johann Rochlitz, geb. 1769 in Leipzig, studierte unter Doles als Schüler der Thomasschule Musiktheorie, sodann Theologie und wurde später ausschliefslich Musikästhetiker und Musikhistoriker. Rochlitz, der die »Allgemeine musikalische Zeitung« gründete, in welcher er als Redakteur für Haydns, Mozarts und Beethovens Schaffen eintrat, schrieb das Buch: »Für Freunde der Tonkunst«, 4 Bände, 1824—1832 (neu herausgegeben von A. Dörffel, 1868), aufserdem geistliche Lieder, Motetten, sowie für Spohr die Oratorientexte »Die letzten Dinge« und »Des Heilands letzte Stunden«.

Raphael Georg Kiesewetter, geb. 1773 in Holleschau in Mähren, gest. 1850 in Baden bei Wien, war vom Jahre 1803 an Hofkriegsrat und später Kaiserlicher Rat. Aufser vielen kleineren musikwissenschaftlichen Arbeiten verfafste Kiesewetter folgende Werke: »Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst«, Amsterdam 1828; »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik«, Leipzig 1834; »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stiles und den Anfängen der Oper«, Leipzig 1841; »Die Musik der Araber«, Leipzig 1842; »Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken«, Leipzig 1840.

François Joseph Fétis, geb. 1784 in Mons in Belgien, gest. 1871 in Brüssel, wurde von seinem Vater, der Organist und Kapellmeister in Mons war, unterrichtet. Schon als neunjähriger Knabe spielte Fétis ziemlich gut Klavier, Orgel und Violine, und bildete sich nebenbei in Sprachen und Geschichte aus. 1800 trat Fétis als Schüler in das Pariser Konservatorium. 1803 machte er eine Reise durch Deutschland und

Frankreich zwecks musikwissenschaftlicher Forschungen. 1813 nahm er die Stellung eines Organisten und Lehrers an der Musikschule in Douai an, ging aber 1818 wieder nach Paris, wo er im Jahre 1821 zum Professor am Konservatorium ernannt wurde. In dieser Stellung begründete er die sogenannten historischen Konzerte. 1833 wurde Fétis vom König von Belgien zum Direktor des Konservatoriums in Brüssel ernannt, in welcher Stellung er segensreich für das belgische Musikleben (besonders durch Erziehung trefflicher Geiger) wirkte. Fétis hat eine ganz grofse Reihe von Kompositionen geschrieben (Klaviersachen, Streichquartette, Kantaten, Kirchenkompositionen, Ouverturen, sowie 8 Opern), die beachtenswert waren, aber sein Schwerpunkt liegt in seinen musikwissenschaftlichen Werken, von denen das achtbändige Werk Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique etc.« 1834 ff. das bedeutendste ist.

Xaver Schnyder von Wartensee, geb. 1786 in Luzern, gest. 1868 in Frankfurt a. M., wo er von 1817 an lebte, nachdem er sich in Wien (1810) bei Beethoven ausbildete und 1815 in den Krieg gegen Frankreich gezogen war. Von ihm, aufser Liedern, Kantaten, Schweizergesängen, dem Oratorium »Zeit und Ewigkeit«, die Opern: »Fortunat«, Heimweh und Heimkehr«, Gesangsquartette u. a. m., sowie gute musiktheoretische Arbeiten.

Simon Sechter, geb. 1788 in Friedberg in Böhmen, gest. 1867 in Wien, studierte bei Kotzeluch und Hartmann in Wien, wurde Musiklehrer am Blindeninstitut, sodann Mitglied der kaiserlichen Kapelle, später Hoforganist und Professor am Wiener Konservatorium für Musik, wo er eine Menge tüchtiger Schüler bildete, unter denen z. B. O. Bach, S. Bagge, Th. Döhler, S. Thalberg und H. Vieuxtemps. Aufser seinen Kompositionen, welche in Messen und Orgelstücken bestehen, ist das theoretische Werk: »Die Grundsätze der musikalischen Komposition«, 3 Bände, Leipzig 1853—1854, erwähnenswert.

Carl von Winterfeld, geb. 1784 in Berlin, gest. daselbst 1852, hatte in Halle Jurisprudenz studiert, sodann von 1816—1836 in Breslau als Oberlandesgerichtsrat fungiert, woselbst er auch die Leitung des königlichen Institutes für Kirchenmusik übernahm. Reisen in Italien benützte er zur Sammlung von Material für seine musikhistorischen Arbeiten, von denen zu nennen sind: »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter«, 3 Bände, 1834; »Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes«, 3 Bände, 1843—1847 und »Zur Geschichte der heiligen Tonkunst«, 2 Bände, 1850—1852.

Johann Christian Lobe, geb. 1797 in Weimar, gest. 1881 in Leipzig, wo er von 1846 an als musikalischer Schriftsteller lebte. Nachdem der junge Lobe als Flötist in der Weimaraner Hofkapelle gewirkt und eine erfolgreiche Konzertreise unternommen hatte, wandte er sich, durch Spontinische Opern angeregt, dem Studium der musikalischen Komposition zu. Er schuf vom Jahre 1837 an die Opern »Wittekind«, »Die Flibustier«, »Der rote Domino«, zahlreiche Flötenkompositionen, Klavier-

quartette u. a. m. Noch einmal trat er in die Hofkapelle ein, und zwar als Bratschist, in welcher Eigenschaft er bis zum Jahre 1842 verblieb. Wertvoll sind seine musikschriftstellerischen Arbeiten: »Lehre von der thematischen Arbeit, 1846; »Musikalische Briefe , 1853; »Katechismus der Kompositionslehre, 1862; »Katechismus der Musik«, 1869; »Konsonanzen und Dissonanzen«, 1870 und das »Lehrbuch der musikalischen Komposition«, 4 Bände, 1851—1867.

Siegfried Dehn, geb. 1799 in Altona, gest. 1858 in Berlin. Dehn studierte anfangs Rechtswissenschaft, daneben aber Musikwissenschaft, und zwar Kontrapunkt bei Bernhard Klein, der seinerseits wiederum Schüler von Cherubini war. Dehn, der in Berlin bei der schwedischen Gesandtschaft thätig war, wurde 1842 durch Meyerbeers Fürsprache als Kustos der musikalischen Abteilung an der königlichen Bibliothek in Berlin angestellt. Hier entfaltete Dehn eine grofse und erfolgreiche Lehrthätigkeit und es zählten zu seinen Schülern unter anderen Th. Kullak, Kiel, Cornelius, A. Rubinstein, B. Scholz, W. Tappert. Von Dehn erschienen: »Theoretisch-praktische Harmonielehre«, 1840; »Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge«, 1859 (herausgegeben von Bernhard Scholz); »Marpurgs Abhandlung von der Fuge«, 1858. Ausgaben von Bachs und Orlando di Lassos Werken, eine Anthologie geistlicher und weltlicher Musikstücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, sowie kleinere Aufsätze über Theorie der Musik.

Gustav Schilling, geb. 1805 in Schwiersgershausen im Hannoverschen, gest. in Kreta (Nebraska), war bis zum Jahre 1857 in Stuttgart als Komponist und Musikschriftsteller thätig. Von ihm: »Polyphonomos (Harmonielehre), »Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik«, »Universal-Lexikon der Tonkunst«.

Ferdinand Simon Gafsner, geb. 1798 in Wien, gest. 1851 in Karlsruhe, war Violinist, Komponist und Musikgelehrter. Seine musikalische Ausbildung erhielt er durch Danzi, der seinerseits Schüler von Abt Vogler war, ferner noch von Fesca in Karlsruhe, wo Gafsner im Hoftheaterorchester wirkte. 1816 studierte er in Mainz bei Gottfried Weber weiter und ward 1818 in Giefsen Universitätsmusikdirektor; als solcher hielt er Vorlesungen über Musik und bethätigte sich schriftstellerisch bis zum Jahre 1826, wo er wiederum in den Karlsruher Hoftheaterverband als Chordirektor eintrat. Von ihm: Lieder, Balletts, das Oratorium »Die Auferweckung des Jünglings von Nain«, die Oper »Das Ständchen«, sowie das »Lehrbuch der Partitur-Kenntnis«, 2 Bände, und »Universal-Lexikon der Tonkunst , 1849. Aufserdem redigierte Gafsner mehrere Jahre hindurch die Musikzeitschrift »Cäcilia«, den »Musikalischen Hausfreund« und die »Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten«.

b) Namhafte Komponisten und bedeutende Instrumentalisten.

Johann Heinrich Rolle, geb. 1718 in Quedlinburg, ging, nachdem er von seinem Vater die erste musikalische Ausbildung erhalten hatte,

nach Leipzig, wo er die Universität bezog. Von Leipzig wandte er sich nach Berlin, um sich ganz der Musik zu widmen. In Berlin bekleidete er die Stellung eines Kammermusikus in der Hofkapelle und vom Jahre 1746 an die Stellung eines Organisten und städtischen Musikdirektors in Magdeburg. Von ihm: Instrumentalwerke, Klavierstücke, Lieder, Kirchenmusikwerke im Stile Grauns, wie z. B. die Oratorien »Abraham auf Moria«, »Abels Tod«, »Lazarus« und »Die Befreiung Israels«, die sich ihrer Zeit einer grofsen Beliebtheit erfreuten.

Muzio Clementi, geb. 1752 in Rom, gest. 1832 auf seinem Gute Evesham in Worcestershire; Klaviervirtuose, Lehrer und Komponist seines Instrumentes. 1781 wetteiferte Clementi mit Mozart vor dem Kaiser in Wien, ging dann nach England, wo er als gesuchter Lehrer in London lebte. Von seinen direkten Schülern sind J. B. Cramer und John Field zu nennen. Nachdem Clementi durch den Bankerott eines Londoner Musikalienhändlers im Jahre 1800 viel Geld verloren hatte, gründete er in London selbst eine Musikalienhandlung und Klavierfabrik und ging 1802 mit seinem Schüler Field nach St. Petersburg. Von hier wandte er sich allein nach Italien, verweilte auf der Rückkehr nach England bis zum Jahre 1805 in Berlin, wo L. Berger und Meyerbeer seine Schüler wurden. Von 1810 an lebte er ständig in England, sich ausschliefslich der Komposition und seinen kaufmännischen Unternehmungen widmend. Clementis Bedeutung liegt in der Erweiterung der Klaviertechnik, wie dies ganz besonders sein grofses Studienwerk: Gradus ad Parnassum«, 1817, bezeugt. Aufserdem schuf Clementi, der eine epochemachende Schule im Klavierspiele repräsentiert, 106 Sonaten, darunter 46 Duosonaten, Charakterstücke, Capricen und 24 Walzer.

John Field, geb. 1782 in Dublin, gest. 1837 in Moskau. Schüler Clementis und bedeutender Klaviervirtuose; hatte sich in Rufsland ansässig gemacht und lebte von 1802—1831 in Petersburg und Moskau. Dann unternahm er eine gröfsere Konzerttour, die ihn durch Frankreich, durch die Schweiz und nach Italien führte. In Neapel erkrankte er, von wo ihn eine russische Familie nach Moskau brachte; hier starb er 1837. Von ihm: Klavierkonzerte, Rondos, Sonaten, Tänze, Lieder, Quintette für Klavier und Streichinstrumente, vor allem aber seine 18 berühmten Nocturnes, welche als Vorboten der Chopinschen erscheinen.

August Eberhard Müller, geb. 1767 in Northeim in Hannover, gest. 1817 in Weimar, bildete sich in seinen Jugendjahren im Klavier-, Orgel- und Flötenspiele aus, studierte auch bei Christian Friedrich Bach (dem sogen. Bückeburger Bach), lebte nach längeren Konzertreisen in Berlin und Magdeburg. 1794 erhielt er die Stelle eines Organisten an der Nikolaikirche in Leipzig, 1804 wurde er Nachfolger Hillers als Thomaskantor, welche Stellung er bis 1810 inne hatte, von wann er als Hofkapellmeister in Weimar bis zu seinem Tode wirkte. Von ihm: 18 Klaviersonaten und -Sonatinen, drei Klavierkonzerte, sowie Kadenzen zu Mozartschen Konzerten, ferner Schulen und Etüden für Klavier, Orgel und Flöte. Sodann schrieb Müller noch Motetten, Kantaten, sowie

die Operette »Der Polterabend« neben zahlreichen musiktheoretischen Arbeiten.

Johann Nepomuk Hummel, geb. in Prefsburg 1778, gest. in Weimar 1837 als Hofkapellmeister. Hummel, der der Sohn eines Militärmusikmeisters war, erhielt zwei Jahre hindurch Klavierunterricht von Mozart, welcher den Knaben spielen gehört hatte. Seine grofsen Konzertreisen (1822 St. Petersburg, 1825 Paris, 1826 Belgien, 1828 Wien und Warschau) machten ihn als einen bedeutenden Klaviervirtuosen und Improvisator am Klavier bekannt. Von 1820—1837 lebte er als Hofkapellmeister in Weimar. Von den bekannten Schülern Hummels sind Ferdinand Hiller und A. Henselt hervorzuheben. Hummels Schöpfungen gipfeln namentlich in seinen bedeutenden Klavierkompositionen, durch welche er der Technik des Klavieres grofsen Vorschub leistete. Zu bemerken sind die Sonaten Op. 81 in Fismoll, Op. 92 in Asdur, Op. 106 in Ddur, die Rondos (Bella capricciosa in Adur mit Orchester, Op. 99 in Bdur), die Quintette Op. 87, sowie ein Sextett. Aufser diesen Sachen schrieb Hummel Kirchenstücke (Kantaten, ein Graduale, ein Offertorium und Messen), sowie die Opern »Die Rückfahrt des Kaisers«, »Das Haus ist zu verkaufen«, die Balletts »Der Zauberring« und »Paris und Helena«.

Ferdinand Ries, geb. 1784 in Bonn a. Rh., gest. 1838 in Frankfurt a. M. Den ersten Unterricht im Klavierspiel und in der Komposition erhielt er von seinem Vater, sodann von Bernhard Romberg auf dem Violoncello. 1801 ging Ries nach München, um sich bei Winter weiter auszubilden. Seine Studien beschlofs er in Wien unter Beethoven und Albrechtsberger. Nach gröfseren Konzertreisen lebte Ries bis 1813 in London, verweilte 1806 längere Zeit in Paris, bereiste sodann den Norden Europas bis nach Petersburg, wo er bis 1813 verweilte. Nach einem längeren Aufenthalt in Godesberg, wo er die Oper »Die Räuberbraut« schrieb, ging er 1831 als Musikdirektor nach London; hier verfafste er die Oper »Liska«. 1832 unternahm er eine Konzertreise nach Italien, lebte kurze Zeit in Frankfurt a. M., dann in Aachen als Leiter der Singakademie und endlich von 1836 an in Frankfurt a. M. Aufser den drei Opern: »Die Räuberbraut«, »Liska« und »Eine Nacht auf dem Libanon«, schrieb Ries die Oratorien »Der Sieg des Glaubens«, »Die Anbetung der Könige«, sowie Symphonien, 24 Streichquartette, Quintette, Klaviertrios, 1 Violinkonzert, Klavierkonzerte, 40 Klaviersonaten. 1838 veröffentlichte Ries im Vereine mit Dr. Wegeler in Koblenz Mitteilungen über Beethoven: »Biographische Notizen über L. van Beethoven«, 1838.

George Onslow, war englischer Abkunft, aber 1784 in Clermont in Frankreich geboren und 1853 in Clermont-Ferrand gestorben. Als Schüler Dusseks und Cramers ging er nach Wien, um im Verkehre mit Beethoven sich weiter auszubilden. Von Wien wurde Onslow an das Pariser Konservatorium berufen und 1842 zum Mitgliede der französischen Akademie ernannt. Von Onslow sind aufser seinen drei Opern: »Les Etats de Blois«, »L'alcalde de la Vega« und »Le colporteur« seine zahlreichen Kammermusikwerke als Produkte der nachklassischen Rich-

tung zu erwähnen. (Trios, Quartette, Quintette, Sextette, Symphonien, sowie Klaviersonaten.) Onslow, der in seinen Opern von dem herrschenden italienischen Stile beeinflufst ist, erweist sich in seinen Kammermusikwerken wohl als Formalist und Schematist nach Mozart und den ersten Beethovenschen Werken, bekundet aber Feinheit und schöne Empfindung.

Johann Baptist Cramer, geb. 1771 in Mannheim, gest. 1858 in London, bildete sich, nachdem er bei C. F. Abel Klavierunterricht gehabt hatte, bei Clementi in London zum tüchtigen Virtuosen aus. Nach einer Kunstreise durch Deutschland und Österreich, auf welcher er Haydn kennen lernte und sich mit demselben befreundete, wurde er Lehrer an der königlichen Akademie der Musik in London und gründete daselbst mit Addison und Beale eine Musikalienhandlung. In den Jahren 1832—1845 lebte er in Paris, sodann wiederum in London. Besonders berühmt war Cramer im Vortrage von Adagios, sowie in der freien Phantasie auf dem Klaviere. Von ihm sind 105 Sonaten, 7 Variationen, Rondos und Phantasien geschrieben, aufserdem die Studienwerke: »Praktische Schule« und »Etüden«, welche durch Bülow eine neue Herausgabe erfuhren.

Johann Ludwig Dussek, geb. 1761 in Czaslau in Böhmen, gest. 1812 in St. Germain in Frankreich. Nachdem er bei seinem Vater die erste musikalische Ausbildung erhalten hatte, ging Dussek 1783 nach Hamburg, um bei Ph. Em. Bach weiter zu studieren; lebte sodann in Berlin, darauf in Rufsland und Paris, wohin er sich 1786 begab. Im Jahre 1788 wandte sich Dussek nach London, gründete eine Musikalienhandlung, bei der er sein Vermögen verlor. Vor seinen Gläubigern floh er nach Deutschland. Hier attachierte er sich dem Prinzen Louis Ferdinand von Preufsen, und als dieser starb, ging er mit dem Fürsten Tayllerand nach Paris. Dusseks Klavierwerke, die in einer Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel vorliegen, bestehen in Klavierkonzerten, zwei- und und vierhändige Sonaten, Rondos und Phantasien. Aufserdem schrieb Dussek Tänze, Quartette, Quintette, zwei Opern u. a. m.

Daniel Steibelt, geb. 1755 oder 1764 in Berlin, gest. 1823 in St. Petersburg, wo er von 1808 an Boieldieus Stelle als Direktor der französischen Oper wirkte. Steibelt war ein Schüler Kirnbergers im Klavierspiele und Komposition. Seine Kunstreisen, von 1789 an unternommen, führten ihn nach Paris, wo er als Virtuose und Lehrer längere Zeit verbrachte. Nach abermaligen Konzertreisen durch Deutschland und Österreich begab sich Steibelt nach London, 1805 wieder nach Paris und endlich 1808 nach St. Petersburg. Steibelts Kompositionen bestehen aus Klavierwerken (unter denen »Der Sturm« seiner Zeit berühmt war), aus Kammermusikwerken, Kantaten und Opern (»La princesse de Babylon«, »Cendrillon«, »Romeo et Juliette«).

Joseph Gelinek, geb. 1758 in Selez in Böhmen, gestorben als Abt 1825 in Wien. Gelinek studierte, neben Theologie, in Prag Orgel und Komposition. Durch sein Talent, am Klavier und auf der Orgel zu im-

provisieren, wurde er mit Mozart bekannt, der ihn der Prager Grafenfamilie Kinsky empfahl, mit der er Reisen in Italien machte. Von 1795 an wurde er Hauskaplan des Fürsten Esterhazy in Wien, wo er nebenbei als vielbegehrter Klavierlehrer, sowie als Modekomponist bis zu seinem Tode lebte. Seine nicht tiefgründenden Kompositionen bestehen aufser wenigen Vokalsachen und Trios aus vielen Variationen, Tänzen, Märschen, Phantasien und Potpourris für Klavier.

Johann Baptist Wanhall, geb. 1739 in Neu-Nechanitz in Böhmen, gest. 1813 in Wien, war holländischer Abkunft (er hiefs eigentlich van Hall), studierte in Wien, später in Italien Musik. Von ihm: Klaviersonaten, Kirchenmusikwerke, Quartette, Quintette und Symphonien.

Ignaz Pleyel, geb. 1757 in Ruppertsthal bei Wien, gest. 1831 in Paris, genofs seine Ausbildung bei Joseph Haydn in Wien, wurde 1777 Kapellmeister beim Grafen Erdödy, auf dessen Veranlassung Pleyel eine Studienreise nach Italien machte. Von 1783—1793 Kapellmeister, anfangs zweiter, dann erster, am Strafsburger Münster; in dieser Zeit schrieb Pleyel die meisten seiner Instrumentalkompositionen. Pleyel siedelte nach London über, gründete dann mit dem in England erworbenen Gelde in Paris eine Musikalienhandlung und Klavierfabrik. Pleyels Kompositionen bestehen aus 29 Symphonien, zahllosen Kammermusikstücken, vielen Klaviersonaten, Klavierarrangements, aus der Oper Iphigenia u. a. m. Pleyel war, wie seine Zeitgenossen P. Gyrowetz und Wranitzky Nachahmer Haydns, ohne jedoch dessen Originalität zu besitzen.

Karl Stamitz, geb. 1746 in Mannheim, gest. 1802 in Jena, war Violin- und Violavirtuose, sowie Komponist von zahlreichen Violin- und Violakompositionen. Auch Symphonien und Instrumentalsachen aller Art sind von ihm geschrieben worden. (Von Stamitz ist unter anderen ein Tonstück für Orchester, welches er selbst am 23. April 1785 in Hamburg (siehe J. Sittards Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg) aufführte und das die programmatischen Stücke am Ende des 19. Jahrhunderts in den Schatten stellte. Das Stück hiefs »Die Promenade«, und war in vier Vorstellungen geteilt. Die erste stellt eine Gegend Champêtre vor, die zweite ein Donnerwetter, die dritte eine dunkle Nacht und die letzte eine Parforcejagd von Versailles. — Das ist mehr Panorama- als Programm-Musik!)

Adalbert Gyrowetz, geb. 1763 in Budweis, gest. 1850 in Wien, studierte anfangs in seiner Heimat, dann in Italien und liefs sich in Paris als Klaviervirtuose und Komponist nieder, von wo ihn die Revolution vertrieb. Er lebte in London, von 1804 an in Wien als Hofkapellmeister, 1827 erfolgte seine Pension und 1850 starb er, fast vergessen in Zurückgezogenheit. Gyrowetz' Kompositionen bestehen aus zahlreichen Klavierkompositionen, 70 Streichquartetten, 18 Trios, Tänzen, Märschen, Kantaten, Messen, Ouverturen, 45 Balletts, 30 Symphonien, 24 Opern und Singspiele (»Der Augenarzt«, »Agnes Sorel«, »Der blinde Harfner« u. a. m.), sowie viele Arien und Lieder, alles in Haydnschem Stile.

Paul Wranitzky, geb. 1756 in Neureusch in Mähren, gest. 1808 in Wien, war Violinist, studierte von 1776 an am kaiserlichen Seminar in Wien Theologie und wurde später zum Musikdirektor dieses Institutes ernannt. Von ihm: Violinkompositionen, Kammermusikwerke, Klavierstücke, sowie Opern, unter denen „Oberon, König der Elfen" seiner Zeit beliebt war.

Franz Anton Hoffmeister, geb. 1754 in Rothenburg, gest. 1812 in Wien, war anfangs Kirchenkapellmeister in Wien, lebte dann von 1800—1805 in Leipzig, wo er einen Musikalienverlag gründete. Nach Wien übergesiedelt, lebte er nur der Komposition. Von ihm: Zahlreiche Kirchenkompositionen, Opern („Telemach", „Der erste Kufs" u. a. m.), Symphonien, Konzerte, Flötenkompositionen (30 Konzerte, 44 Trios, 96 Duette, 156 Quartette, 18 Quintette), sowie viele Werke für Kammermusik.

Friedrich Kuhlau, geb. 1786 in Ülzen im Lüneburgischen, gest. 1832 in Kopenhagen, begann als Kurrendeschüler in Braunschweig, ging dann zur weiteren Ausbildung nach Hamburg, und begab sich, um den französischen Werbern zu entgehen, 1810 nach Kopenhagen, wo er als Flötist in der königlichen Hofkapelle wirkte und später zum Hofkomponisten ernannt wurde. Von ihm die Opern: „Elisa", „Die Räuberburg", „Lulu", „Die Zauberharfe", „Hugo und Adelheid", sowie Trios, Flötenstücke und instruktive Klavierwerke (Variationen, Sonaten).

Anton Diabelli, geb. 1781 in Mattsee bei Salzburg, gest. 1858 in Wien, besuchte von 1796 an die Lateinschule in München, studierte Theologie, daneben Musik, und wandte sich 1803 nach der Säkularisation der Klöster nach Wien, wo er als Klavierlehrer lebte und schliefslich Musikalienhändler wurde. Von ihm: Opern, Orchesterwerke, Kirchenkompositionen und zahlreiche Werke (Sonaten, Sonatinen) für Klavier in Clementi-Haydnscher Form.

Christian Kalkbrenner, geb. 1755 in Münden (Hessen-Kassel), gest. 1806 in Paris, war anfangs Chorsänger an der Französischen Oper in Kassel, dann Kapellmeister der Königin von Preufsen, von 1790 an Kapellmeister des Prinzen Heinrich in Rheinsberg und endlich, nachdem er 1796 nach Neapel gegangen war, Chor- und Gesangsmeister an der Grofsen Oper in Paris. Von ihm: Messen, Klavierkompositionen, die Opern „Démocrite", „La venue de Malabar", „Pygmalion", „Olympie" u. a. m., das Buch „Histoire de la musique", Paris 1802. Sein Sohn ist der berühmte Klaviervirtuose und Klavierkomponist Friedrich Kalkbrenner.

Friedrich Kalkbrenner, geb. 1788 in Kassel, gest. 1849 in Enghien bei Paris, trat, nachdem er den ersten Musikunterricht von seinem Vater erhalten hatte, 1798 in das Pariser Konservatorium ein, wo Adam und Catel seine Lehrer wurden. Von 1803—1836 konzertierte Kalkbrenner in Frankreich, Deutschland, Österreich und England. 1836 wurde er Mitinhaber der Pleyelschen Pianofortefabrik in Paris und lebte daselbst

als Virtuose und Lehrer. Unter den Schülern, welche Kalkbrenner ausbildete, sind Kathinka v. Diez, Stamaty und Camille Pleyel zu erwähnen. Kalkbrenner soll in seinem Klaviervortrage die Vorzüge Clementis und Hummels vereinigt haben und wird als ein Mitschöpfer des modernen Virtuosentumes auf dem Klaviere angesehen. Von ihm: Eine Pianoforteschule, sowie Etüden, vier Klavierkonzerte, davon das in Dmoll und Cdur für zwei Klaviere, Rondos, Phantasien u. a. m.

Karl Czerny, geb. 1791 in Wien, gest. 1857 daselbst. Sein Vater Wenzel Czerny unterrichtete ihn im Klavierspiele, Beethoven in der Komposition. Schon im Jahre 1805 trat Czerny als Klavierlehrer auf, welches Fach er 30 Jahre lang ausgeübt hat und zwar mit dem gröfsten Erfolge. Zu seinen Schülern zählen Franz Lifzt (1818—1821), Th. Döhler, S. Thalberg, A. Jaell, Th. Kullak und L. v. Meyer. Seit 1835 war Czerny mit Kompositionen und klavierpädagogischen Werken beschäftigt. Von ihm: Messen, Requiems, Gradualien, Symphonien, Konzerte, Quartette, Trios, sowie Arrangements Haydnscher, Mozartscher, Beethovenscher, Spohrscher und Scarlattischer Werke, eine Ausgabe von Bachs »Wohltemperiertem Klavier«, Klavierkompositionen zu zwei und vier Händen, sowie eine Reihe hochbedeutender Unterrichtswerke für Klavier, von denen die »Schule der Geläufigkeit« und die Schule der Fingerfertigkeit« hervorragen, ferner das Musikgeschichtswerk »Zahlen aus der Musikgeschichte«.

Czerny wirkt noch heute als unentbehrlicher und unübertroffener Klavierpädagoge nach seinem Tode fort, und seine Studien, die in der ganzen Welt verbreitet sind, bilden eine strenge und tiefgreifende Schule des Studiums unserer Klassiker. Brahms that den Ausspruch: »Man kann Czerny heute gar nicht genug schätzen.« Czernys Fleifs grenzte ans Fabelhafte; sein letztes bei Lebzeiten bei Spina in Wien veröffentlichte Werk (32 Exercitien) trägt die Opuszahl 848. Was Czerny besonders lieb und ehrwürdig macht, ist sein Verhältnis zu Beethoven, der ihn als Künstler aufrichtig schätzte und durch seine Freundschaft zeitlebens auszeichnete.

Czerny hegte schon als Knabe die gröfste Bewunderung für Beethoven, von dem er alles, was erschienen war, auswendig spielte. Durch den Violinspieler Krumpholz wurde Czerny bei Beethoven eingeführt. Auf Beethovens Aufforderung, ihm etwas vorzuspielen, trug der kleine Künstler erst Mozarts Cdur-Konzert, dann die »Sonate pathétique« vor. Beethoven äufserte laut seine Zufriedenheit und sagte dann zu dem Vater: »Ihr Sohn hat viel Talent; ich will ihn selbst unterrichten; schicken Sie ihn wöchentlich zweimal zu mir. Verschaffen Sie ihm sogleich Philipp Emanuel Bachs Lehrbuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, das soll er mitbringen«. Der kleine Czerny begab sich, stets von seinem Vater begleitet, allwöchentlich zu Beethoven, mufste aber oft den weiten Weg umsonst machen, weil der Meister es durchaus nicht pünktlich nahm, oft nicht zu Hause war, oder auch, gerade mit Komponieren beschäftigt, den Schüler fortschickte. So schlief der Unterricht mit der Zeit ganz ein. Über Beethovens Methode berichtet Czerny: In

den ersten Lektionen beschäftigte mich Beethoven ausschliefslich mit den Skalen in allen Tonarten, zeigte mir die (damals den meisten Spielern noch unbekannte) einzig richtige Haltung der Hände, der Finger und vorzüglich den Gebrauch des Daumens — Regeln, deren Nutzen ich erst in weit späterer Zeit in vollem Umfange einsehen lernte. Er machte mich vorzüglich auf das Legato aufmerksam, das er selber in einer so unübertrefflichen Art in seiner Macht hatte und, das zu jener Zeit alle anderen Pianisten auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, indem damals (noch von Mozarts Zeit) das gehackte und kurz abgestofsene Spiel Mode war.« Beethoven stellte Czerny ein schriftliches Zeugnis aus, worin er die sein vierzehnjähriges Alter übersteigenden aufserordentlichen Fortschritte und das bewundernswerte Gedächtnis« rühmt. Später machte er Czerny gewissermafsen zu seinem Hilfsarbeiter, indem er ihm die Korrektur seiner neuerschienenen Werke anvertraute und auch den Klavierauszug der Oper »Leonore« übertrug. Beethoven wählte auch Czerny zum Musiklehrer seines Neffen Karl.

Czerny war zu einer Zeit, da Beethovens Kompositionen noch vielfach angefochten wurden, einer der wärmsten Bewunderer des Meisters und einer seiner ersten, einflufsreichsten Apostel in Wien. Beim Studium verschiedener Beethovenscher Kompositionen erfreute sich Czerny der persönlichen Anleitung des Meisters. Czerny gab in den Jahren 1818, 1819 und 1820 in den Räumen seiner Wohnung in Wien allsonntäglich von 11 bis 1 Uhr Produktionen, welche ausschliefslich Beethovenscher Klaviermusik gewidmet waren, und zu welchen jeder Musikfreund Zutritt hatte. Schindler rühmt ihm nach, Czerny sei »der einzige unter den Wiener Virtuosen gewesen, der sich bemüht hatte, Beethoven in seiner guten Zeit oft zu hören«. Czerny war bis an sein Lebensende einer der fleifsigsten Menschen. Er stand stets frühzeitig auf und setzte sich gleich nach dem Frühstück an die Arbeit. Da der sehr anspruchslose Mann weder Familie noch Verwandte hatte, so blieb der gröfste Teil seiner Einnahmen unberührt. Czerny hinterliefs ein Vermögen von 100000 Gulden, das er mit Ausnahme weniger Legate wohlthätigen Anstalten vermacht hat. Seit dem Jahre 1854 kränkelte Czerny und blieb fast stets zu Hause. Niemals ist er in einem Gasthause oder Kaffeehause gesehen worden. Er hatte sich so sehr an die Zimmerluft gewöhnt, dafs er jeden Vorschlag, im Sommer auf das Land zu ziehen, zurückwies. Seine einzige Erholung bestand in einem kleinen Spaziergange um die Mittagszeit, mit dem er eine kurze Einkehr in der Diabellischen Musikalienhandlung am Graben verband. Der kleine schwächliche Mann mit der goldenen Brille und der grofsen runden Tabaksdose machte auf den ersten Blick einen sehr schulmeisterlichen Eindruck, war aber im Umgang voll Artigkeit, Ruhe und Bescheidenheit. Man rühmte ihn als aufrichtig, wohlwollend und hilfreich. Czerny starb am 15. Juli 1857. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde besitzt auch ein Lustspiel, »Das Krämermädchen«, und zwei Schauspiele, »Die Wechselfälle« und »Die Harfenspielerin«, von Karl Czerny. Ist es nicht denkwürdig, dafs der Mann auch gedichtet hat? Bei der autobiographischen Skizze Czernys fand sich ein ergänzendes Blatt, eine Art Nachruf, von der Hand des

um das Musikleben Wiens hochverdienten Dr. Leopold von Sonnleithner. Er schliefst mit folgenden Worten: »Czerny lebte immer sehr zurückgezogen und floh jede Gemeinheit, daher auch sein beschränkter Umgang mit Kunstgenossen. Sein wahrhaft jungfräuliches Gefühl wurde durch jede Roheit verletzt, und selbst im Scherz vertrug er keine Verletzung des Anstandes. In ihm starb der letzte wirkliche Schüler Beethovens, der sich noch durch den Vortrag des Meisters selbst die Auffassung seiner Werke angeeignet hatte.«

Ignaz Moscheles, geb. 1794 in Prag, gest. 1870 in Leipzig. Vertreter der Clementi-Cramerschen Richtung im Klavierspiele. Moscheles studierte bei Dionys Weber, Direktor des Prager Konservatoriums, unter aufserordentlicher Begabung und mit solchem Erfolge, dafs er bereits als zehnjähriger Knabe als Klavierspieler und mit vierzehn Jahren mit einem eigenen Klavierkonzerte auftreten konnte. Nach dem Tode seines Vaters, der ein wohlhabender Tuchhändler gewesen war, studierte Moscheles in Wien bei Albrechtsberger und Salieri. In Wien, wo er mit Hummel zu den bedeutendsten Klaviervirtuosen zählte, trat er in Verkehr mit Beethoven. 1820 machte Moscheles eine grofse Kunstreise durch Deutschland, Holland, Belgien bis Paris und London. Nach Wien zurückgekehrt, konzertierte Moscheles alsbald in Städten Süddeutschlands, in Leipzig, Dresden und Berlin, wo er Mendelssohn im Klavierspiele unterrichtete. 1825 begab sich Moscheles nach London, um daselbst an der Royal Academy als Lehrer, ferner aber als Dirigent und Virtuose zu wirken. 1846 veranlafste Mendelssohn Moscheles an das neugegründete Leipziger Konservatorium als Professor zu kommen, wo er eine hochbedeutende Thätigkeit als Pädagoge entfaltete. Aufser Liedern, Kammermusik- und Orchesterwerken schrieb Moscheles hervorragende Werke für Klavier, wie seine 8 Klavierkonzerte, zwei- und vierhändige Sonaten, und die ausgezeichneten Etüden Op. 70, 95, 98, 105, 111 und 126.

Peter von Winter, geb. 1755 in Mannheim, gest. 1825 in München, war anfangs Violinspieler und trat schon als elfjähriger Knabe in die kurfürstliche Kapelle in Mannheim ein. Nachdem er beim Abt Vogler musiktheoretische Studien gemacht, wirkte er in Mannheim und München als Theaterkapellmeister; sodann setzte er seine Studien im italienischen Gesange bei Salieri in Wien fort und wurde an Voglers Stelle als Kurfürstlicher Kapellmeister nach Mannheim berufen. 1791 weilte Winter in Italien, wo er einige Opern schrieb. Nach Wien zurückgekehrt, entstanden die beiden Opern »Das Labyrinth«, 1794, und »Das unterbrochene Opferfest«, 1796, von denen die letztere seinen Ruf begründete. Die Jahre 1802—1805 verbrachte Winter in London, dann in Paris, von wo er nach München übersiedelte. In München gründete er eine Gesangsschule. Noch einmal — im Jahre 1815 — ging Winter nach Italien, wo er bis 1820 verweilte und mit seiner Oper »Il Moametto« grofsen Erfolg hatte. Von 1820 an lebte er bis zu seinem Tode in München. Von ihm: Aufser einer Gesangsmethode 37 Opern, sowie Kantaten, Messen, zwei Requiems, Motetten, Psalmen, Hymnen und kleinere Kirchensachen.

Winter war so recht ein Anhänger der Italiener, was sich besonders auch noch in der vollendeten Behandlung der menschlichen Stimme kundthut.

Joseph Weigl, geb. 1766 in Eisenstadt in Ungarn, gest. 1846 in Wien als Hofkapellmeister, studierte bei Albrechtsberger und Salieri, dessen Nachfolger er im Jahre 1825 wurde, nachdem er zuvor Hoftheaterintendant gewesen war. Aufser einer Reihe von Kantaten und Oratorien (»Das Leiden Jesu« und »Baals Sturz«), sowie Liedern und Instrumentalsachen schuf Weigl 32 deutsche und italienische Opern, von denen sich »Die Schweizerfamilie« am längsten gehalten hat. Weigl war, wie Winter, ein Melodist nach Art des damaligen italienischen Operngeschmackes.

Abt Maximilian Stadler, geb. 1748 in Melk in Niederösterreich, gest. 1833 in Wien, studierte neben Wissenschaften auch Musik am Jesuitenkollegium in Wien, bekleidete später das Amt eines Abtes und Kanonikus in Kremsmünster und lebte sodann in Wien, wo er sich durch den Verkehr mit Haydn, Mozart und Beethoven aufserordentlich weiterbildete. Stadler, der ein tüchtiger Orgelvirtuose war, veröffentlichte als Komponist viele Messen, Psalmen, Offertorien, sowie das Oratorium »Das befreite Jerusalem«. Bekannt ist seine Polemik mit Gottfried Weber über die Echtheit des Mozartschen Requiems, die zwei Broschüren zur Folge hatte: »Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems«, 1826, und »Nachtrag zur Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems«, 1827.

Sigismund Neukomm (Ritter von Neukomm), geb. 1778 in Salzburg, gest. 1858 in Paris, studierte Orgel bei Michael Haydn in Salzburg, sodann Komposition bei Joseph Haydn in Wien, nach dessem Tode er sich nach Petersburg wandte, wo er als Kapellmeister und Operndirektor am Deutschen Theater wirkte. Von Petersburg ging er nach Paris. Hier in Paris wurde er befreundet mit dem Minister Talleyrand, den er 1814 zum Kongresse nach Wien begleitete, wo er sein Requiem zum Gedächtnisse Ludwig XVI. im Stephansdome aufführte. Die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion und die Erhebung in den Adelstand waren der Lohn. Von 1816 an unternahm Neukomm grofse Reisen, zunächst mit dem Herzog von Luxemburg nach Rio de Janeiro, kehrte 1821 nach Paris zurück und reiste sodann von 1826 an durch Italien, Belgien, Holland, England und Schottland, als Virtuose und Komponist überall wirkend. 1830 liefs sich Neukomm in London nieder, später erfolgten Reisen nach Leipzig, Dresden und Berlin, wo er seine Kompositionen aufführen liefs. Nach einer Reise durch Nordafrika und Süddeutschland lebte Neukomm abwechselnd in London und Paris, wo er 1858 starb. Von ihm sind über 1000 Kompositionen geschrieben, darunter 70 Psalmen, die Oper »Alexander«, die Kantaten »Der Ostermorgen« und »Circe«, die Oratorien »Das Gesetz des alten Bundes«, »David«, »Grablegung Christi«, »Pfingsten«, ein Requiem, ein Stabat mater, sowie Instrumental- und Vokalwerke. Als Orgelvirtuose und Kirchenkomponist gehörte Neukomm zu den Besten seiner Zeit.

Prinz Louis Ferdinand von Preufsen, geb. 1772 in Friedrichsfelde bei Berlin, gefallen 1806 im Gefecht gegen die Franzosen bei Saalfeld in Thüringen, als Generalleutnant im Hohenloheschen Armeekorps. Prinz Louis Ferdinand, der ein Neffe Friedrich II. war, studierte von 1800 an noch bei L. Dussek in Berlin, nachdem er vorher bereits eine tüchtige musikalische Ausbildung erhalten hatte. Von ihm sind viele Rondos, Variationen und Fugen für Klavier, sowie Trios, Quartette, Quintette und ein Oktett für Klavier mit anderen Instrumenten.

Johann Gottfried Schicht, geb. 1753 in Reichenau in Sachsen, gest. 1823 in Leipzig als Thomaskantor, studierte während seiner Universitätsjahre in Leipzig Klavier und Komposition, nachdem er sich bereits als Gymnasiast in Zittau in der Musik ausgebildet hatte. Schicht wirkte in den ersten »Grofsen Konzerten« (den jetzigen Gewandhauskonzerten in Leipzig) als Klavier- und Violinspieler mit und leitete schliefslich dieselben von 1780—1785. Nach Hillers Weggang wurde Schicht dessen Nachfolger, und 1810 wurde er Kantor an der Thomasschule. Schicht ist Begründer der Leipziger Singakademie und erzog eine Reihe tüchtiger Schüler. Von ihm sind, aufser theoretischen Arbeiten, Lieder, Oden, Choralmelodien, Klavierkonzerte, geistliche und weltliche Kantaten, die Oratorien »Moses auf Sinai«, »Die Feier des Christen auf Golgatha« und »Das Ende des Gerechten«.

Johann Franz Xaver Sterkel, geb. 1750 in Würzburg, gest. daselbst 1817, war Komponist von Kammermusikwerken und Symphonien, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts einer grofsen Beliebtheit erfreuten.

Franz Xaver Süfsmayer, geb. 1766 in Steyer in Oberösterreich, gest. 1803 in Wien, studierte anfangs bei Salieri, später bei Mozart, dessen Freund er ward. Süfsmayer, der 1792 Kapellmeister am Nationaltheater in Wien und 1794 zweiter Kapellmeister des K. K. Hoftheaters war, schrieb Kantaten, Messen, Symphonien und Opern. Mozart betraute Süfsmayer mit der Niederschrift des Requiems, sowie der Secco-Recitative und einiger Chöre des »Titus«.

Joseph Küffner, geb. 1776 in Würzburg, gest. daselbst 1856, von dem zahlreiche Kompositionen aller Musikgattungen geschrieben wurden, die bereits vergessen sind.

August Alexander Klengel, geb. 1783 in Dresden, gest. daselbst 1852, war Schüler Clementis, den er auf dessen Kunstreisen durch Europa bis St. Petersburg begleitete, wo er bis 1811 verweilte. 1816 wurde Klengel als Hoforganist nach Dresden berufen, nachdem er Paris, Italien und London besucht hatte. Abgesehen von einem Aufenthalte in Brüssel lebte Klengel von nun an ständig in Dresden. Klengel, der ein hervorragender Klaviervirtuose der Clementischen Schule war, befafste sich besonders mit dem Vortrage Bachscher Werke. Von ihm: Rondos, Divertissements, Nocturnes, Sonaten und Konzerte für Klavier. Hervor-

ragend ist sein Werk: Canons et Fugues dans tous les tous majeurs et mineurs in zwei Teilen (von M. Hauptmann, 1854, aufs neue herausgegeben).

Friedrich Johann Schneider, geb. 1786 in Altwaltersdorf bei Zittau, gest. 1853 in Dessau, wo er von 1821 an wirkte. Schneider erhielt von seinem Vater, der Organist war, seine erste Ausbildung und bezog, nachdem er das Gymnasium in Zittau absolviert hatte, die Universität Leipzig, wo er 1807 Organist an St. Pauli, 1810 Musikdirektor der Secondaschen Operntruppe, 1812 Organist an der Thomaskirche wurde. Von 1821 an wirkte Schneider in Dessau als Hofkapellmeister und erzog in der von ihm 1829 ins Leben gerufenen Musikschule eine stattliche Reihe von tüchtigen Künstlern, von denen Gathy, Drechsler, Spindler, Markull, R. Franz und Rebling zu nennen sind. Von ihm sind gegen 600 Lieder für eine Stimme und für Chor geschrieben, aufserdem für Klavier Sonaten, Rondos und Konzerte, 14 Messen, Kammermusikwerke, wie Trios und Streichquartette, ferner Ouverturen, Symphonien und 7 Opern, schliefslich die Oratorien »Das Weltgericht«, 1819, »Die Sündflut«, »Das verlorene Paradies«, »Pharao«, »Absalom«, »Gideon«, »Gethsemane und Golgatha«, »Christus das Kind«, »Christus der Mittler«, alle im Stile von Haydn und Mozart.

Karl Friedrich Rungenhagen, geb. 1778 in Berlin, gest. daselbst 1851, war Schüler von Benda (von 1765—1810 Mitglied der königlichen Kapelle, Sohn des berühmten Franz Benda) und von Zelter in der Musik unterrichtet. Nach mifsglückten Opernversuchen widmete sich Rungenhagen ausschliefslich der geistlichen Musik. Nach Zelters Tode wurde er Direktor der Berliner Singakademie. Von ihm sind 4 Opern, 3 Oratorien, unter welchen »Christi Einzug in Jerusalem« das beliebteste war, 30 Motetten, Kantaten, Choräle, Solfeggien, Klaviersachen, Instrumentalkompositionen, sowie gegen 1000 weltliche Lieder und Duette.

Joseph Wölffl, geb. 1772 in Salzburg, gest. um 1812 bei London, erhielt seine musikalische Ausbildung von Leopold Mozart und Michael Haydn in Salzburg, und wurde ein so vorzüglicher Pianist und tüchtiger Komponist, dafs er in Wien, wenn auch nur vorübergehend, mit Beethoven in Konkurrenz treten konnte. Von 1798 an machte Wölffl eine Kunstreise durch Norddeutschland und wandte sich dann später nach London, wo er im gröfsten Elende gestorben sein soll. Von ihm: Sonaten für Klavier, Klavierkonzerte, Trios, Streichquartette, Lieder, Symphonien und einige Opern.

Bernhard Anselm Weber, geb. 1766 in Mannheim, gest. 1821 in Berlin, war Schüler vom Abt Vogler und studierte an der Universität Heidelberg. Nachdem er von 1787—1790 als Musikdirektor in Hamburg gewirkt und Vogler nach Stockholm begleitet hatte, wurde er Kapellmeister in Berlin. Von hier besuchte er Wien und Paris. Weber, der sich als Propagandist Gluckscher Opern hervorthat, war als Dirigent, sowie als Klavierspieler hervorragend. Von ihm: Opern, Singspiele, Kammermusik- und Orchesterwerke, Lieder, Melodramen, sowie Musik

zu den Schauspielen »Wilhelm Tell« und »Jungfrau von Orleans«. Volkstümlichkeit erlangten die beiden Lieder von ihm: »Mit dem Pfeil und Bogen« und »Rasch tritt der Tod den Menschen an«.

Johann Rudolf Zumsteeg, geb. 1760 in Sachsenflur im Odenwalde, gest. 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart. Er besuchte die bekannte Karlschule auf der Solitude bei Stuttgart, und wurde später als Violinist in der Hofkapelle Stuttgarts angestellt, wo ihn Kapellmeister Poli in der Komposition unterrichtete. 1792 wurde Zelter zum Hofkapellmeister ernannt. Von ihm sind zahlreiche Lieder und Balladen (»Leonore«, »Die Büfsende«, »Ritter Toggenburg«, »Die Entführung«, »Una«, Die Pfarrerstochter von Taubenhain« u. a. m.), sowie Kantaten, Kirchenkompositionen, Sonaten, Duos für Violoncello und die Opern Die Geisterinsel, »Das Pfauenfest«, »Der Kalif von Bagdad«, »Tamira« u. a. m.

Hans Georg Nägeli, geb. 1768 in Zürich, gest. daselbst 1836, erhielt seine musikalische Ausbildung in Zürich und Bern, und gründete in seiner Vaterstadt eine Musikalienhandlung. Nägelis Bedeutung als Musiker beruht auf der Liederkomposition, und zwar waren das volkstümliche Lied, der deutsche Volkschorgesang und speciell der Männergesang seine Domäne. Nägeli, der Gründer des Schweizerischen Musikvereines war, hat in Vorträgen, sowie in Schriften für die Volksmusikpflege gekämpft. Von ihm sind die Volkslieder »Freut euch des Lebens«, »Goldne Abendsonne«, Kennt ihr das Land so wunderschön« und die Schriften »Die Pestalozzische Gesangsbildungslehre nach Pfeifferscher Methode«, 1809, »Gesangsbildungslehre nach Pestalozzis Grundsätzen«, 1810, und »Vorlesungen über Musik«, 1826.

Albert Gottlieb Methfessel, geb. 1785 in Stadt-Ilm in Schwarzburg-Rudolstadt, gest. 1869 in Heckenbeck bei Gandersheim, erhielt die erste Ausbildung in der Musik durch seinen Vater, der Organist war. Nach Besuch des Rudolstädter Gymnasiums studierte Methfessel ein Jahr in Leipzig, sodann in Dresden Musik, und nahm 1810 eine Stellung als Fürstlicher Hof- und Kammersänger an. In dieser Stellung schrieb Methfessel viele seiner Lieder, von denen einige grofse Volkstümlichkeit erlangten, und unternahm als Tenorist Konzertreisen, lebte sodann in Braunschweig und in Hamburg als Gesangslehrer und Dirigent. 1831 wurde Methfessel nach Braunschweig als Kapellmeister berufen und wirkte als solcher bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1843. Von ihm: Klavier- und Orgelkompositionen, Kammermusiksachen, Ouverturen, Symphonien, Kirchenmusikwerke, die Oper »Prinz von Bascra«, das Oratorium »Das befreite Jerusalem«, sowie eine grofse Zahl von Liedern, welche wegen ihrer Natürlichkeit, Frische, ursprünglichen Empfindung und leichten Sangbarkeit vom deutschen Volke gern gesungen wurden. So ist unter anderem das Lied »Hinaus in die Ferne« von Methfessel. Auch war er es, der den deutschen Studenten ein »Kommersliederbuch« zusammenstellte und veröffentlichte.

Friedrich Silcher, geb. 1789 in Schnaith bei Schorndorf in Württemberg, gest. 1860 in Tübingen als Universitätsmusikdirektor. Silcher, der

zum Lehrer bestimmt war, erhielt zunächst von seinem Vater, sodann vom Organisten Auberlen in Fellbach bei Stuttgart Unterweisung in Musik. Als Lehrer wirkte Silcher in Ludwigsburg zur Zeit, als in dieser Stadt K. M. v. Weber und K. Kreutzer ihr Domizil hatten. Von 1815 an in Stuttgart als Musikdirektor thätig, wurde Silcher 1817 als Universitätsmusikdirektor nach Tübingen berufen; den Anlafs hierzu bildete wohl eine Kantate, welche er zur 300jährigen Feier der Reformation für die Universität geschrieben hatte. Von ihm: Dreistimmige Choräle, Hymnen, ein- und zweistimmige Lieder, sowie vierstimmige Volkslieder. Von seinen Melodien haben Volkstümlichkeit erlangt: Ich weifs nicht, was soll es bedeuten , Es geht bei gedämpfter Trommel Klang«, Zu Strafsburg auf der Schanz , »Ich hatt' einen Kameraden , Morgen mufs ich fort von hier , Ännchen von Tharau und Jetzt gang i ans Brünnele .

Friedrich Wilhelm Guhr, geb. in Militsch in Schlesien, gest. 1848 in Frankfurt a. M., wurde, nachdem er in seiner Vaterstadt als Violinist gewirkt hatte, Kammermusiker in Würzburg, von 1807 an Musikdirektor am Stadttheater in Nürnberg, 1813 Kapellmeister in Wiesbaden, Hofkapellmeister in Kassel und 1821 Kapellmeister am Frankfurter Stadttheater. Guhr war als Pianist, Violinist, Komponist und Dirigent thätig. Von ihm: Klavierkompositionen, 1 Symphonie, 1 Messe, die Opern Feodora , Deodata , »König Siegmar , Die Vestalin , sowie die Broschüre »Paganinis Kunst, die Violine zu spielen«, 1831.

Johann Peter Pixis, geb. 1788 in Mannheim, gest. 1874 in Baden-Baden, war Klaviervirtuose und Komponist, brachte nach gröfseren Konzertreisen mehrere Jahre in München und Wien zu, und wirkte vom Jahre 1825 an in Paris als Lehrer des Klavierspieles. Den Rest seines Lebens verbrachte er als Klavierlehrer in Baden-Baden. Von ihm: Klavierstücke, Kammermusikwerke, Symphonien und Opern, zusammen ca. 150 Werke.

Alois Schmitt, geb. 1789 in Erlenbach in Bayern, gest. 1866 in Frankfurt a. M., genofs, nachdem er sich schon mit 14 Jahren zu einem tüchtigen Klavierspieler herausgebildet hatte, bei André in Offenbach theoretischen Unterricht. 1816 wandte sich Schmitt nach Frankfurt a. M. als Klavierlehrer, sodann einige Jahre nach Berlin, ging als Hoforganist nach Hannover und 1829 zurück nach Frankfurt a. M., wo er als Komponist und Klavierlehrer bis zu seinem Tode wirkte. Von ihm: Variationen, Sonaten, Rondos und besonders Etüden für Klavier, ferner Trios, Quartetten, Konzerte, Symphonien, das Oratorium Moses und die Opern »Das Opferfest« und »Der Doppelprozefs«.

Johann Ludwig Böhner, geb. 1787 in Töttelstädt in Gotha, gest. 1860 in Gotha nach einem in Trunksucht und Liederlichkeit verbrachten Leben. Böhner, der als Klavier- und Orgelvirtuose, sowie als Komponist Bedeutendes hätte leisten können und bei Spohr studiert hatte, schrieb die Oper Der Dreiherrenstein , sowie Tänze, Lieder, Klaviersonaten, Klavier- und Fagottkonzerte.

Franz Krommer, geb. 1760 in Kamenitz in Mähren, gest. 1831 in Wien, war tüchtiger Violinspieler und Komponist. Von 1818 an lebte Krommer als Hofkapellmeister in Wien. Von ihm sind viele Kirchenmusikwerke, Quartette für Blasinstrumente, Symphonien und Violinduette.

Peter Joseph von Lindpaintner, geb. 1791 in Koblenz, gest. 1856 in Nonnenhorn am Bodensee, erhielt seine Ausbildung in der Musik bei P. von Winter in München, wurde mit 21 Jahren Hofkapellmeister daselbst und ging 1819 als Hofkapellmeister nach Stuttgart, wo er bis zu seinem Lebensende wirkte. Von ihm: Kammermusikwerke, Symphonien, Ouverturen, Kirchenkompositionen, 28 Opern, Musik zu Goethes »Faust« sowie viele Lieder, von denen Schillers »Lied von der Glocke« und »Die Fahnenwacht« sehr verbreitet waren.

Franz Gläser, geb. 1798 in Ober-Georgenthal in Böhmen, gest. 1861 als Königlicher Kapellmeister in Kopenhagen, bildete sich als Chorknabe der Hofkapelle in Dresden als Musiker aus, setzte seine Studien dann am Konservatorium in Prag und Wien weiter fort, indem er sich als Violinist ausbildete. In Wien wirkte er von 1817—1830 als Kapellmeister, weilte dann zwölf Jahre lang in Berlin am Königstädtischen Theater als Kapellmeister. In dieser Stellung schrieb er im Jahre 1833 seine berühmte Oper »Des Adlers Horst«. 1842 ging Gläser als Hofkapellmeister nach Kopenhagen. Von ihm: Melodramen, Possen, Singspiele, Ouverturen, sowie die Opern »Des Adlers Horst«, »Der Rattenfänger von Hameln«, »Die steinerne Jungfrau«, »Das Auge des Teufels« und »Die Hochzeit am Comer See«.

Wilhelm Wenzel Würfel, geb. 1791 in Planian in Böhmen, gest. 1832 als Kapellmeister in Wien, nachdem er zuvor in Warschau als Professor am Konservatorium der Musik gewirkt hatte. Von ihm aufser Klaviersachen die Oper »Rübezahl«.

Friedrich Wilhelm Berner, geb. 1780 in Breslau, gest. daselbst 1827, erhielt im Klavierspiele Unterricht von seinem Vater, ging sodann, nachdem er das Gymnasium in Breslau besucht hatte, im Jahre 1800 nach Halle, um bei Türk Vorlesungen zu hören. Nach seiner Rückkehr nach Breslau wurde er Kapellmeister am Stadttheater, wo er zwischen 1804—1806 mit K. M. v. Weber bekannt wurde. Am Schlusse seines Lebens bekleidete Berner die Stelle eines Musiklehrers an der Universität, Direktor des Akademischen Gesangvereins und Organist an der Elisabethkirche. Von Berner, der ein tüchtiger Klavier- und Orgelvirtuose war: Orgelstücke und viel Kirchenmusikwerke, als Psalmen, Kantaten, Hymnen und Motetten, sowie Lieder, von denen manche recht volkstümlich wurden, wie z. B. »Deutsches Herz, verzage nicht«, »Wie schön ist diese Blume« und »Nur fröhliche Leute lafst, Brüder«.

Karl Heinrich Zöllner, geb. 1792 in Öls, gest. 1836 in Hamburg, war Schüler Berners und tüchtiger Orgelvirtuose, als welcher er Kunstreisen machte und sich in Hamburg niederliefs. Von ihm: Klaviersonaten, Variationen und Männerchöre.

Bernhard Joseph Klein, geb. 1793 in Köln a. Rh., gest. 1832 in Berlin als Lehrer am königlichen Institut für Kirchenmusik. Klein war Schüler Cherubinis und Komponist von Kirchenmusikwerken (Psalmen und Hymnen für Männerchor, einem achtstimmigen Paternoster, einer Messe), der Oratorien »Jephta«, »Hiob« und »David«, sowie der Oper »Dido«.

Alexander Ernst Fesca, geb. 1820 in Karlsruhe, gest. 1849 in Braunschweig, war der Sohn vom Violinvirtuosen und Komponisten Friedrich Ernst Fesca, wirkte als Pianist und Komponist. Als Pianist unternahm er Konzertreisen durch Deutschland, Österreich und Ungarn. Später lebte er in Karlsruhe und Braunschweig, wo er starb. Von ihm sind zahlreiche Lieder, Salonstücke für Klavier, Trios für Violine, Violoncello und Klavier, Symphonien, sowie die Opern »Die Franzosen in Spanien« und »Der Troubadour«.

Wer waren die hervorragenden Virtuosen der Streich- und Blasinstrumente, sowie der Orgel, in der Zeit der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Violine:

Pierre Baillot, geb. 1771 in Passy bei Paris, gest. 1842 in Paris, war Schüler Polanis in Rom und wurde, nachdem er eine Zeit lang Finanzbeamter in Paris gewesen war, Professor für Violinspiel am Konservatorium. Aufser seiner Thätigkeit als Virtuose und Quartettspieler schrieb er 12 Etüden, 24 Präludien, Violinkonzerte, Streichquartette, sowie »L'art du Violon« (1835).

Rudolf Kreutzer, geb. 1766 in Versailles, gest. in Genf 1831, erhielt von seinem fünften Jahre an vom Violinisten Anton Stamitz Unterweisung im Violinspiele, sodann von Viotti. Von 1790 an wurde Kreutzer im Orchester der Italienischen Oper in Paris angestellt und schrieb die Opern »Paul et Virginie«, »Lodoisca«, »Charlotte et Werther«, »Le franc Breton«, »Le siège de Lille« u. a. m. Seine Konzertreisen durch Italien, Deutschland, die Niederlande und Frankreich brachten ihm den Ruf eines bedeutenden Violinvirtuosen ein, und in der That bildete er mit Rode und Baillot das klassische Dreigestirn des französischen Virtuosentums der Violine. Kreutzer wirkte als Lehrer am Konservatorium, von 1801—1816 als Solist, als Orchesterchef, erster Kapellmeister und Generalinspektor der Grofsen Oper, sowie als Kapellmeister der Privatorchester Napoleons und Ludwig XVIII. bis zum Jahre 1826. Von ihm sind aufser den genannten Opern, Duette für zwei Violinen, Konzerte für Violine, Streichtrios, Streichquartette, sowie die berühmten Etüden für Violine. Beethoven widmete Kreutzer seine Violin-Klaviersonate Op. 47.

Pierre Rode, geb. 1774 in Bordeaux, gest. daselbst 1830, war Schüler Viottis und alsdann Konzertmeister am Theater in Feydeau. Von 1794—1800 machte Rode Konzertreisen durch ganz Europa, trat dann

als Solist in die Privatkapelle Napoleons ein und ging 1803 als Kaiserlicher Kammervirtuose nach St. Petersburg. Von 1808 an lebte Rode noch einige Zeit auf dem Boden von Paris und zwar vorzugsweise als Quartettspieler, darauf noch kurze Zeit in Berlin, um sich alsdann in seine Geburtsstadt zurückzuziehen. Von ihm: 10 Konzerte für Violine, 8 Streichquartette, Duette, Salonkompositionen für Violine, sowie Capricen und Etüden. Rode gab im Verein mit Kreutzer und Baillot die berühmte Violinschule des Pariser Konservatoriums heraus, und ist als wahrer Klassiker des Violinspieles und der Violinpädagogik anzusehen.

Federigo Fiorillo, geb. 1753 in Braunschweig, gest. 1824 in London, war 1785 Musikdirektor in Riga, ging später nach Paris, um daselbst als Komponist und Violinvirtuose zu wirken. Von Paris wandte sich Fiorillo nach London, wo er starb. Von ihm sind aufser Orchesterkompositionen hervorragende Studien für Violine geschrieben worden.

Charles Philippe Lafont, geb. 1781 in Paris, gestorben auf einer Reise in Südfrankreich 1839, erhielt den ersten Violinunterricht von seiner Mutter und konzertierte schon als elfjähriger Knabe. Später studierte er bei Kreutzer Violine und bei Berton Komposition. Nachdem Lafont noch bei Rode gelernt hatte, ging er auf Kunstreisen, welche ihn durch England, Holland, Italien und Rufsland führten. Der Kaiser von Rufsland ernannte ihn 1808 zum Kammervirtuosen und 1815 Ludwig XVIII. zu seinem Kammermusiker. Als er sich auf einer Konzerttournee mit dem Pianisten Henri Herz in Südfrankreich befand, endete er durch einen Sturz mit dem Postwagen. Von Lafont sind aufser vielen Romanzen für eine Singstimme, zwei Opern, Konzerte, Variationen, Rondos für Violine, sowie Duos für Klavier und Violine geschrieben worden. Sein Spiel wird als ungemein graziös und virtuos, sein Ton als von berückender Schönheit gerühmt.

Andreas Romberg, geb. 1767 in Vechte bei Münster in Westfalen, gest. 1821 in Gotha, begab sich bereits mit 13 Jahren in Begleitung seines Vaters und Vetters Bernhard Romberg auf Konzertreisen durch Holland und Frankreich, wo er 1784 mit solchem Erfolge auftrat, dafs er als Violinst für die Concerts spirituels engagiert wurde. Von 1790 an trat Romberg im Verein mit seinem Vetter Bernhard in das Orchester des Kurfürsten von Köln. Durch die kriegerischen Ereignisse veranlafst, diese Stellung aufzugeben, unternahm Andreas Romberg mit seinem Vetter, dem Cellisten Bernhard Romberg, Konzertreisen durch Italien und Österreich; in Wien führte er Haydn sein erstes Quartett vor. 1797 begab er sich nach Hamburg, 1800 nach Paris, um daselbst mit seinem Vetter zu konzertieren; 1815 folgte er dem Rufe nach Gotha als Hofkapellmeister, als welcher er bis an sein Ende wirkte. Romberg, der ein hervorragender Violinvirtuose war, schrieb Opern, Symphonien, Duette für zwei Violinen, Quartette, Quintette, Sonaten, Rondos, Capriccios, Violinkonzerte und mehrstimmige Gesangstücke mit Orchester, unter welchen die Komposition zu Schillers »Glocke«, »Die Macht des Gesanges«, »Der Graf von Habsburg« und »Die Harmonie der Sphären«.

Leopold Jansa, geb. 1797 in Wildenschwert in Mähren, gest. 1875 in Wien, studierte zuerst Jurisprudenz, sodann Musik und wurde 1823 zum Kaiserlichen Kammervirtuosen, 1834 zum Musikdirektor und Professor des Violinspieles am Universitätskonvikt in Wien ernannt, wo er besonders als Quartettspieler wirkte. Als er 1849 eine Konzertreise nach London unternahm und daselbst ein Konzert zum Besten der in London lebenden ungarischen Revolutionäre gab, wurde er aus seiner Heimat verbannt. 1868 amnestiert, kehrte er nach Wien zurück, lebte die letzte Zeit seines Lebens in Salzburg, starb jedoch in Wien. Von ihm sind zahlreiche Übungswerke für Violine, sowie Duette für zwei Violinen, Trios, Streichquartette, Konzerte, Phantasien, Rondos und Variationen.

Ludwig Maurer, geb. 1789 in Potsdam, gest. 1878 in St. Petersburg, war Violinvirtuose und Komponist in allen Musikgattungen. Von ihm: Konzerte für 1, 2 und 4 Violinen mit Orchester.

Joseph Mayseder, geb. 1789 in Wien, gest. daselbst 1863, erhielt Violinunterricht bei Beethovens Freund Schuppanzigh, wurde zum K. K. Kammervirtuosen, dann zum Direktor der Hofkapelle und zum Solisten des Hofopernorchesters ernannt. Mayseder, der ausschliefslich auf dem Boden von Wien als Violinvirtuose, Violinlehrer und Komponist wirkte, entzückte sogar Paganini durch seinen Vortrag. Von ihm: Rondos, Polonaisen und Konzerte, sowie Etüden für Violine; ferner 24 Duos für zwei Violinen, Trios und Quartette.

Franz Pechatschek, geb. 1793 in Wien, gest. 1840 als Kapellmeister in Karlsruhe, war als Violinvirtuose und Komponist für sein Instrument seiner Zeit ein namhafter Künstler.

Friedrich Wilhelm Pixis, geb. 1786 in Mannheim, war Schüler von Viotti auf der Violine und von 1810—1842 Professor des Violinspieles am Prager Konservatorium.

Thomas Täglichsbeck, geb. 1799 in Ansbach, gest. 1867 in Baden-Baden, studierte bei Rovelli in München Violine, machte Konzertreisen als Violinvirtuose, war von 1827—1848 Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen. Als der Fürst sein Land an Preufsen abgetreten hatte und nach Löwenberg übergesiedelt war, verblieb auch hier Täglichsbeck von 1852—1857 in gleicher Eigenschaft im Amte. Täglichsbeck schrieb Symphonien, Lieder, Variationen und Konzerte für Violine; auch ein Konzertstück für Altviola und Klavier ist von ihm geschaffen worden.

Friedrich Ernst Fesca, geb. 1789 in Magdeburg, gest. 1826 in Karlsruhe, erhielt den ersten Musikunterricht von seiner Mutter, die eine treffliche Sängerin war. Schon als neunjähriger Knabe konnte er mit Haydnschen und Mozartschen Violinwerken öffentlich auftreten, 1805 ging er nach Leipzig, um beim Thomaskantor A. E. Müller Komposition zu studieren. Nachdem er in Leipzig als erster Violinist im Theater- und Konzertorchester gewirkt hatte, ging er 1806 nach Oldenburg, um als Solist in die Hofkapelle einzutreten. 1808 wurde er in die

Hofkapelle des Königs von Westfalen nach Kassel berufen, welche Stellung er bis 1804 (Auflösung des Königreiches) inne hatte. Hierauf wandte er sich nach Wien, wo er, körperlich leidend, sich mit Komposition beschäftigte und als Quartettspieler wirkte. 1815 wurde Fesca als Konzertmeister in die grofsherzogliche Hofkapelle nach Karlsruhe berufen. Sein Leiden, das sich verschlimmerte, führte ihn nach Ems, aber ohne Erfolg, so dafs er 1826 starb. Sein Spiel, das nicht virtuosenmäfsig-glänzend, aber seelenvoll gewesen war, kam besonders im Streichquartett zu Geltung. Von ihm: 20 Quartette, 5 Quintette, viele Lieder und Gesänge, sowie Violinkompositionen. Ferner schrieb Fesca Psalmen, ein Vater unser« für Soli, Chor und Orchester, Symphonien und die Opern Cantemira«, 1819, sowie »Omar und Leila«, 1823.

Violoncello:

Bernhard Romberg, geb. 1767 in Dinklage in Oldenburg, gest. 1841 in Hamburg, war einer der ersten hervorragenden Violoncellisten und Vetter von Andreas Romberg. Bernhard Romberg, der schon als vierzehnjähriger Knabe ein tüchtiger Virtuose war, stand von 1790—1793 im Dienste des Kurfürsten von Köln. Nach Konzertreisen in Italien und Deutschland trat er als Mitglied in die Theaterkapelle des Direktors Schröder in Hamburg ein. Nach einer nochmaligen Kunstreise wandte er sich 1800 nach Paris, wirkte daselbst bis 1803 als Lehrer am Konservatorium, sodann als Mitglied des königlichen Hoforchesters in Berlin. Die Kriegsunruhen trieben Romberg aus Berlin; er wandte sich nach Rufsland und in die Ukraine, kehrte aber 1813 über Schweden und England nach Berlin zurück, wo er vier Jahre hindurch als Kapellmeister wirkte. Von hier ging er nach Hamburg und unternahm Konzertreisen nach Wien, St. Petersburg und Paris, bis er in Hamburg starb. Von ihm sind aufser mehreren Opern und Singspielen, Ouverturen, sowie zahlreiche Werke für Violoncello (Salonstücke, Capricen, Variationen, Phantasien, Duette, Rondos, sechs Konzerte), neun Streichquartette, sowie eine vorzügliche Violoncelloschule in zwei Teilen. Romberg ist der Begründer des klassischen Violoncellospieles und der erste, welcher die Technik des Violoncellos feststellte.

Jean Pierre Duport, geb. 1741 in Paris, gest. 1818 in Berlin, war Schüler von Bertaut, machte Konzertreisen durch England und Spanien, bis er 1773 als Konzertmeister und Intendant nach Berlin berufen wurde, wo er Lehrer Friedrich Wilhelm II. war. Von ihm: Konzerte, Sonaten, Variationen für Violoncello.

Jean Louis Duport, geb. 1749 in Paris, gest. daselbst 1819, war anfangs Violinist, dann Schüler seines Bruders auf dem Violoncello. Nach Konzertreisen durch England und Frankreich trat er 1789 als Mitglied in die Berliner Hofkapelle ein. Von 1806 an lebte er in Marsaille und Rom am Hofe des Exkönigs Karl IV. von Spanien, bis er 1812 Soloviolloncellist im Orchester Napoleon I. wurde. Er starb als Professor am Pariser Konservatorium, und hinterliefs für Violoncello Konzerte,

Variationen, Sonaten und Nocturnes (letztere im Verein mit dem Harfenisten Bochsa für Violoncello und Harfe komponiert). Auch Sonaten für zwei Violoncelli wurden von ihm geschrieben.

Justus Johann Friedrich Dotzauer, geb. 1783 in Hässelrieth bei Hildburghausen, gest. 1860 in Dresden, war bereits mit 18 Jahren Violoncellist der Meininger Hofkapelle, wurde in Berlin Rombergs Schüler und 1811 in die Dresdener Hofkapelle berufen, von wo er seine Konzertreisen antrat und wo er tüchtige Schüler seines Instrumentes heranzog, wie z. B. Kummer, Drechsler und Schuberth. Von ihm sind aufser der Oper „Graciosa", Messen, Symphonien, Konzerte, Phantasien und Studienwerke für Violoncello.

Johann Friedrich Kelz, geb. 1786 in Berlin, gest. 1862 daselbst, war Violoncellovirtuose und Komponist. Von ihm aufser Motetten, Liedern und Klavierkompositionen, Werke für Violoncello.

Friedrich August Kummer, geb. 1797 in Meiningen, gest. 1879 in Dresden, war berühmter Violoncellist, Komponist und Lehrer seines Instrumentes. Von seinen Schülern sind Cofsmann, Suhr und Goltermann zu erwähnen. Kummer selbst war Schüler von Dotzauer, wurde 1817 durch K. M. v. Weber als Mitglied des Dresdener Hoftheaterorchesters verpflichtet und wirkte daselbst als Orchesterspieler, als Quartett- und Soloviolloncellist. Von ihm sind aufser 200 Zwischenaktsmusiken, aufser Konzerten für Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, zahlreiche Werke für Violoncello, namentlich Studienwerke, geschrieben worden.

Kontrabafs:

Domenico Dragonetti, geb. 1771 in Venedig, gest. 1846 in London, als berühmter Kontrabafsvirtuose.

Flöte:

Johann Joachim Quantz, geb. 1697 in Oberscheden in Hannover, gest. 1773 in Berlin; war Flötenvirtuose, Lehrer Friedrich II. von Preufsen und aufserordentlich fruchtbarer Komponist für sein Instrument. Von ihm sind 300 Konzerte für Flöte, sowie 200 anderer Solis; ferner schrieb Quantz noch Lieder und Instrumentalwerke, sowie eine Flötenschule. Quantz verbesserte die Flöte dadurch, indem er ihr mehrere Klappen hinzufügte und den Aus- und Einschiebekopf zur Veränderung ihrer Stimmung erfand.

Philippe Drouet, geb. 1792 in Amsterdam, gest. 1873 in Berlin. Von ihm sind Konzerte, Phantasien, Rondos, Etüden, Variationen und Duos für Flöte.

Anton Bernhard Fürstenau, geb. 1792 in Münster in Westfalen, gest. 1852 in Dresden. Von ihm: Konzerte, Phantasien, Variationen für Flöte, sowie Duette, Trios und Quartette. Auch schrieb Fürstenau eine Flötenschule.

Jean Louis Tulou, geb. 1763 in Rehstedt, gest. 1865 in Nantes, war bedeutender Flötenvirtuose und Komponist für sein Instrument.

Heinrich Soufsmann, geb. 1796 in Berlin, gest. 1848 in St. Petersburg. War Flötenvirtuose und Komponist.

Johann Georg Wunderlich, geb. 1775 in Bayreuth, gest. 1819 in Paris als Professor am Konservatorium der Musik. Von ihm sind eine Flötenschule und zahlreiche Flötenkompositionen.

Klarinette:

Joseph Bärmann, geb. 1784 in Potsdam, gest. 1847 in München als Kammermusiker, war Klarinettvirtuose, Komponist und Lehrer seines Instrumentes, sowie Vater vom Klarinettvirtuosen Karl Bärmann.

Iwan Müller, geb. 1786 in Reval, gest. 1854 in Bückeburg, war Lehrer am Konservatorium in Paris, machte als Klarinettvirtuose grofse Konzertreisen und verfafste eine Schule des Klarinettspieles.

Fagott:

Karl Almenräder, geb. 1786 in Ronsdorf bei Elberfeld, gest. 1843 als nassauischer Kammermusiker in Biberich a. Rh. Almenräder, der sich hochverdient machte als Verbesserer des Fagotts, für das er mehrere Konzerte schrieb, war Fagottvirtuose und selbst Instrumentenmacher. Von ihm war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Ballade »Des Hauses letzte Stunde« sehr volkstümlich.

Horn:

Georg Abraham Schneider, geb. 1770 in Darmstadt, gest. 1839 in Berlin, war Virtuose und Komponist des Waldhorns.

Johann Wenzel Stich (bekannt auch unter dem Namen Punto), geboren 1720 in Prag, gest. 1803 daselbst, entfloh als Leibeigener eines Grafen Thun nach Italien, wo er sich den Namen Punto beilegte; er durchreiste als Konzertist auf dem Waldhorn Europo, trat in die Dienste Karls X., verliefs aber 1799 Paris und wandte sich in seine Heimat. Von ihm: 14 Hornkonzerte, mehrere Duette für zwei Hörner und eine Schule für Waldhorn. Für ihn schrieb Beethoven die Sonate Op. 17 für Waldhorn und Klavier.

Posaune:

Karl Traugott Queifser, geb. 1800 in Döben bei Grimma, gest. 1846 in Leipzig, wo er als Mitglied des Theater- und Gewandhausorchesters wirkte, war einer der hervorragendsten Zugposaunisten seiner Zeit.

Harfe:

Rob. Nic. Charles Bochsa, geb. 1789 in Montmédy in Frankreich, gest. 1856 in Sidney in Australien, war Schüler des Pariser Konservatoriums, ging 1816 nach England, später nach Amerika und Australien.

Boehsa, der ein bedeutender Harfenvirtuose war, veröffentlichte für Harfe aufser Phantasien, Konzerten, Variationen und Duos, eine Methode pour la Harpe .

Orgel:

Johann Christian Kittel, geb. 1732 in Erfurt, gest. daselbst 1809, war der letzte Schüler von Johann Sebastian Bach im Orgelspiele und bildete seinerseits wiederum die hervorragenden Orgelvirtuosen Rinck, Fischer und Umbreit. Kittel, der in sehr kärglichen Verhältnissen in Erfurt lebte, veröffentlichte aufser Klavierstücken, Orgelpräludien und Choralvariationen, sowie das Werk »Der praktische Organist«, 3 Bände, Erfurt 1801—1808.

Joh. Chr. H. Rinck, geb. 1770 in Elgersburg bei Gotha, gest. 1846 in Darmstadt als grofser Orgelvirtuose, sowie als Komponist für Kirchenmusik und sein Instrument.

Michael Fischer, geb. 1773 in Alach bei Erfurt, gest. 1829 in Erfurt als Orgelvirtuose und Komponist. Von ihm: 50 gröfsere Orgelwerke, Streichquartette, Symphonien, Motetten, Lieder, sowie Konzerte für Klarinette, Oboe und Fagott.

Karl Gottlieb Umbreit, geb. 1763 in Rehstedt, gest. daselbst 1829 als bedeutender Orgelvirtuose und Komponist für sein Instrument.

Friedrich Wilhelm Berner, geb. 1780 und gest. 1827 in Breslau als Orgelvirtuose und tüchtiger Lehrer des Orgelspieles.

Johann Gottlieb Töpfer, geb. 1791 in Niederrofsla bei Apolda in Sachsen-Weimar, gest. 1870 in Weimar, war hochverdient als Orgelvirtuose, Lehrer des Orgelspieles, als Komponist und Schriftsteller für Orgel, sowie als Verbesserer seines Instrumentes. Töpfer, der 1813 als Lehrer an das grofsherzogliche Lehrerseminar berufen wurde, starb als Stadtorganist, welches Amt er in Weimar von 1830 an verwaltete. Von ihm: Sonaten, Präludien, Postludien, Phantasien und Fugen für Orgel, ferner die Werke Organistenschule , »Allgemeines Choralbuch , sowie Die Orgelbaukunst , 1833—1834, Lehrbuch der Orgelbaukunst , 4 Bände, 1835 und Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Teile , 1843. Zu seinen hervorragenden Schülern zählen vor allem die Männer Zimmermann, Winterberger, Sulze und Götze.

Bibliographie

zu

Band IV: Die Musikentwicklung auf dem Boden von Deutschland vom 16. bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts.

(Alle in nachstehendem Verzeichnis aufgeführten Schriften sind zu beziehen durch die Verlagsbuchhandlung Max Schmitz in Leipzig-R.)

Die Musikentwicklung auf dem Boden von Deutschland seit der Reformation bis zu J. S. Bach.

Rambach, A. J., Über Dr. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, nebst Abdruck seiner sämtlichen Lieder, Melodien etc. Hamburg, 1813.

Knecht, J. H., Luthers Verdienste um Musik und Poesie. Ulm.

Dr. Martin Luthers Verdienste um die Musik, nebst einem Verzeichnisse der von ihm komponierten geistlichen Lieder. Leipzig, 1817.

Kieshaber, J. C. S., Luthers Sendschreiben an Ludwig Senfl. Mit Zusätzen etc. München, 1817.

Beck, F. A., Dr. Martin Luthers Gedanken über die Musik. Zur Beförderung des Kirchengesanges aus diesen Werken gesammelt und mit Anmerkungen und Beilagen begleitet. Berlin, 1825.

Winterfeld, C. v., Über evangelischen Kirchengesang. 3 Bände. Leipzig, 1847.

Mortimer, P., Der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Mit Luthers Bildnis. Berlin.

Becker, C. F., Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Materialien zu einer Geschichte derselben, nebst einer Reihe Vokal- und Instrumental-Kompositionen von H. Isaac, L. Senfl, L. Lemlin, W. Heintz, H. L. Hafsler, J. H. Schein, H. Albert u. a. zur näheren Erläuterung. Leipzig, 1840.

Koch, E. E., Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. 4 Bände. Stuttgart, 1852—53. Dritte umgearbeitete Auflage, Stuttgart, 1866—68.

Anthes, F. C., Die Tonkunst im evangelischen Kultus, nebst einer gedrängten Geschichte der kirchlichen Musik. Wiesbaden, 1846.

Taubert, Otto, Geschichte der Pflege der Musik in Torgau, vom Ausgange des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage. Torgau, 1865.

Köstlin, H., Deutsches Leben im Volksgesange der Reformationszeit. 1874. (Im neuen Reich.)

Wackernagel, Ph., Das deutsche Kirchenlied von Luther bis auf Nikolaus Hermann und Ambrosius Blauer. Stuttgart, 1841.

Tucher, G., Über den Gemeindegesang der evangelischen Kirche. Ein Nachtrag zu des Verfassers Schatz des evangelischen Kirchengesanges im 1. Jahrhundert der Reformation. Leipzig, 1867.

Wolfrum, Ph., Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Leipzig, 1890.

Hölscher, B., Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation, mit alten Melodien. Münster, 1848.

Riederer, J. B., Abhandlung und Einführung des teutschen Gesanges in die evangelisch-lutherische Kirche überhaupt und in die nürnberg. bes. Nürnberg, 1759.

Röder, Karl, Die Einwirkung Dr. Martin Luthers auf die evangelische Kirchenmusik. Berlin und Neuwied, 1888.

Köstlin, H. A., Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges.

Schöberlein, L., Die Musik im Kultus der evangelischen Kirche. No. 4 des V. Bandes der Sammlung von Vorträgen, herausgegeben von W. Frommel und Fr. Pfaff.

Prüfer, A., Johann Hermann Schein. Leipzig.

Bacon and Allen. The Hymns of Martin Luther set to their Original Melodies, with an english version. New-York, 1883.

Prüfer, A., Untersuchungen über den aufserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. (Dissertation.) 67 Seit. Text und 235 Seit. Partitur. Leipzig, 1890.

Luthers Gedanken über die Musik. Herausgegeben von *Beck*. Berlin, 1825.

Horneffer, A., Johann Rosenmüller (ca. 1619—1684). Berliner Dissertation, 1898.

Bach und seine Söhne.

Spitta, Philipp, Johann Sebastian Bach. 1. Band 1873, 2. Band 1880. Leipzig.

Forkel, J. N., Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1803. Neue unveränderte Ausgabe, Leipzig, 1855.

Hilgenfeldt, C. L., J. S. Bach. Leipzig, 1850.

Bitter, C. H., J. S. Bach. Berlin, 1865.

Palmer, Chr., J. S. Bach. (In »Geistliches und Weltliches«.) Tübingen, 1873.

Daumer, G. F., Die Künstlerfamilie Bach. (Westermannsche Monatshefte.)

Mosewius, J. Th., Bachs Matthäuspassion, Berlin.

Mosewius, J. Th., Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen. Berlin.

Bruyk, Carl von, Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers, nebst einer allgemeinen, J. S. Bach und die sogenannte kontrapunktische Kunst betreffende Einleitung. Leipzig, 1867.

Junghans, W., J. S. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. Lüneburg, 1870.

Grofser, J. E., Lebensbeschreibung J. S. Bachs. Neue Ausgabe, Breslau, 1834.

Hauptmann, M., Erläuterungen zu J. S. Bachs »Kunst der Fuge«. Leipzig, 1841.

Reifsmann, A., J. S. Bach. Sein Leben und seine Werke. Berlin, 1881.

Schümann, J., J. S. Bach, der Kantor der Thomasschule zu Leipzig. Leipzig, 1872. (Enthalten in der Begrüfsungsschrift der deutschen Philologenversammlung durch die Thomasschule.)

Heinrich, E., J. S. Bach. Ein kurzes Lebensbild. Berlin, 1885.
J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe. Leipzig.
Hahn, A., Bachs Kantate: »Wer da glaubet und getauft wird«. Bearbeitet von *R. Franz.* Königsberg, 1877.
Bitter, C. H., K. Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Mit Porträts und Faksimiles, sowie zahlreichen Musikbeilagen. 2 Bände. Berlin, 1868.
Bach, K. Ph. E., Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten erläutert. 5. Auflage. Herausgegeben von *Schilling.* Berlin, 1855.
Bach, K. Ph. E., Verzeichnis des musikalischen Nachlasses desselben, nebst einem Verzeichnis verschiedener vorhandener Zeichnungen d. a. 1778 in Rom verstorbenen J. S. Bach. Hamburg, 1790.
Brachvogel, A. C., Friedemann Bach. 3 Bände. 2. Auflage. Berlin, 1859.
Ramann, L., Bach und Händel. Leipzig, 1869.
Dörffel, Alfred, Thematisches Verzeichnis von J. S. Bachs Werken. Leipzig.
Gumprecht, O., J. S. Bach. Aus dessem Buche: Unsere klassischen Meister. Band I.
His, Wilh., Forschungen über J. S. Bachs Grabstätte. Leipzig.
Naumann, E., J. S. Bach. (Deutsche Tondichter.)
Todt, B., Vademecum durch die Bachschen Kantaten mit Hinweisen auf ihre Verwendbarkeit auch für Schülerchöre. 1895.
Pirro, A., L'orgue de Jean Sebastien Bach. Avec une préface de *Ch. M. Widor.* Paris, 1895.
Wustmaun, G., Bachs Grab. (Grenzboten No. 42.) 1894.
Prieger, E., Zur Lucaspassion. Echt oder unecht? Berlin, 1889.
Voigt, W., Über die Kirchenmusik J. S. Bachs. Königsberg, 1872.
Schaeffer, J., Bachs Kantate: »Sie werden aus Saba Alle kommen«, in der Ausgabe von Franz und dem Leipziger Bachverein, kritisch beleuchtet. Leipzig 1877.
Schauer, J. K., J. S. Bachs Lebensbild. Jena, 1850.
Stein, A. (Nietschmann, H.), J. S. Bach. Halle, 1896.
Batka, R., Bach. (Musiker-Biographien.) Leipzig. (Reclams Universalbibliothek.)
Wustmann, G., Das Berliner Bildnis J. S. Bachs. (Siehe Zeitschrift für bildende Kunst. 8. Jahrgang, Heft 5.) Leipzig, 1897.
Bitter, C. H., Die Söhne J. S. Bachs. (No. 49 der Sammlung musikalischer Vorträge.) Leipzig.
Spitta, Ph., Über J. S. Bach. (No. 1 der Sammlung musikalischer Vorträge.) Leipzig.
Ehrlich, H., Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Studien und Erläuterungen. Leipzig. (Dasselbe in englischer und französischer Ausgabe von *H. Brett.)*
Spitta, Ph., Die Passionsmusiken von J. S. Bach und Heinrich Schütz. (No. 176 [N. F.] der gemeinverständlichen wissenschaftlichen Vorträge.) Hamburg.
Jadassohn, S., Zur Einführung in J. S. Bachs Matthäuspassion. Berlin.
Schmidt, L., Zur Einführung in J. S. Bachs H moll-Messe. Berlin.

Fink, G., Etude biographique sur J. S. Bach. Angoulême, imp. de la Chronique charentaise, 1899.
Schering, A., Bachs Textbehandlung. Leipzig.
Hepworth, G., Das B, A, C, H in J. S. Bachs Kunst der Fuge . Leipzig.
Mayrhofer, Bachstudien. Leipzig.
Barth, Herm., Joh. Seb. Bach. Berlin, 1902.

Georg Friedrich Händel.

Chrysander, Friedr., Georg Friedrich Händel. Leipzig, 1858.
Meyer, Händel. Eine biographische Charakteristik. Berlin, 1857.
Burney, K. D., Nachricht von G. F. Händels Lebensumständen und der ihm zu London 1784 angestellten Gedächtnisfeier. Aus dem Englischen von *J. J. Eschenburg*. Berlin, 1785.
Burney, K. D., Lebensbeschreibung des berühmten G. F. Händel. Berlin, 1885.
Förstemann, K. E. G., G. F. Händels Stammbaum, nach Originalquellen und authentischen Nachrichten dargestellt. Leipzig, 1844.
Reichardt, J. F., G. F. Händels Jugend. Berlin, 1785.
Reifsmann, A., G. F. Händel. Sein Leben und seine Werke. Berlin, 1882.
Mainwaring, Memoires of the life of the late G. F. Händel. London, 1760.
Mattheson, J., G. F. Händels Lebensbeschreibung. Hamburg, 1761.
Schölcher, Victor, The life of Händel. Translated by *J. Lowe*. London, 1857.
Ramann, L., Bach und Händel. Leipzig, 1869.
Gumprecht, O., G. F. Händel. Aus dessem Werke: »Unsere klassischen Meister«. Band I.
Bitter, C. H., Die Reform der Oper durch Gluck, und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft. Braunschweig, 1884.
Kretzschmar, H., G. F. Händel. (No. 55 56 der Sammlung musikalischer Vorträge.) Leipzig.
Naumann, E., G. F. Händel. (Deutsche Tondichter.)
Rockstro, Life of G. F. Händel. London, 1883.
Förstmann, Händels Stammbaum. Leipzig, 1844.
Gervinus, Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst. Leipzig, 1868.
Schäffer, Jul., Chrysander in seiner Klavier-Ausgabe und deutschen Händel-Ausgabe beleuchtet. Leipzig, 1876.
Stein, A., G. F. Händel. Ein Künstlerleben. 2 Bände. Halle, 1882.
Vollbach, F., G. F. Händel. (Siehe No. 2 der Lebens- und Charakterbilder »Berühmte Musiker«.) Berlin.
Händel, Das Autograph des Oratoriums »Jephta«. Festausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft zur 2. Säkularfeier, am 25. Februar 1885.
Händel, Messiah. Facsimile of the autograph score executed in photo-lith. by *V. Brooks*. From the original in the library in Buckingham-Palace. London, 1868.
Händels Messias, Faksimile-Ausgabe. Leipzig.
Weber, W., G. F. Händels Oratorien, übersetzt u. bearbeitet v. *F. Chrysander*, erläutert von *Wilhelm Weber*. Augsburg, 1900.

Christoph Willibald von Gluck.

Schmid, Anton, Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein bibliograph.-ästhetischer Versuch und ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Musik des 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1854.

Marx, A. B., Gluck und die Oper. 1862—1863. 2 Bände. 1841—1857.

Nohl, L., Gluck, (Beethoven) u. Wagner. Über die Entwicklung des Musikdramas. München, 1870.

Reifsmann, A., Chr. W. v. Gluck. Sein Leben u. seine Werke. Berlin, 1882.

Riedel, F. J., Über die Musik des Ritters Chr. W. v. Gluck. Verschiedene Schriften gesammelt und herausgegeben. Wien, 1775.

Siegmeyer, J. G., Über den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und anderen berühmten Männern seiner Zeit. Aus dem Französischen. Berlin, 1823. (Einzige Übersetzung der 1781 von Arnaud in Paris herausgegebenen Memoires pour servir à l'hist. de la révolution operée dans la musique par le chevalier Gluck.)

Villars, F. de, Les Iphigenies de Gluck. Paris. 1868.

Stegmeier, J. G., Über den Ritter Gluck und seine Werke. Eine historische Beurteilung seiner Opernmusik. Berlin, 1837.

Desnoiresterres, G., La musique française au XVIII. siècle. Gluck et Piccini. 1774—1800. Paris, 1872.

Jullien, A., La cour et l'opéra, sous Louis XVI. Marie Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck. Paris, 1878.

Gumprecht, O., Chr. W. v. Gluck. Aus dessem Werke: »Unsere klassischen Meister«. Band I.

Naumann, E., Chr. W. v. Gluck. (Deutsche Tondichter.)

Bitter, C. H., Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft. Braunschweig, 1884.

Arnauld, Abbé, Über Ritter Gluck und seine Werke. Aus dem Französischen von *Siegmeyer.* Berlin, 1823.

Welti, H., Gluck. (Musiker-Biographien.) Leipzig. (Reclams Universalbibliothek.)

Joseph Haydn.

Dies, A. C., Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien, 1810.

Griesinger, G. A., Biographische Notizen über J. Haydn. Leipzig, 1810.

Framery, Notice sur J. Haydn. Paris, 1810.

Reifsmann, A., J. Haydn. Sein Leben und seine Werke. Berlin, 1880.

Pohl, C. F., J. Haydn. 2 Bände. Berlin, 1875 und Leipzig, 1882.

Pohl, C. F., Mozart und Haydn in London. 2. Abteilung. Wien, 1867.

Nohl, L., Haydn. (3. Band der Musiker-Biographien.) Leipzig.

Arnold, J. Haydn. Kurze Biographie und ethische Darstellung seiner Werke. 1810.

Wurzbach, C. v., J. Haydn und sein Bruder Michael. Zwei bibliographische Künstlerskizzen. Wien, 1861.

Karajan, Th. G. v., J. Haydn in London 1791 und 1702. Wien, 1881.

Ende, E. am, Haydn, Mozart, Beethoven. Ihr Leben nnd ihre Werke. Drei erläuternde Vorträge für Spieler und Hörer. Dresden, 1866.

Lorenz, Fr., Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. 1866.

Gesamtausgabe von J. Haydns Werken. Leipzig.

Gumprecht, O., J. Haydn. Aus dessem Werke: »Unsere klassischen Meister«. Band II.

Naumann, E., J. Haydn. (Deutsche Tondichter.)

Skizze, Biographische, von Michael Haydn. Von den Tonkünstler-Freunden entworfen und zum Besten seiner Witwe herausgegeben. Salzburg, 1808.

Wartensee, Schnyder von, Ästhetische Betrachtungen über »Die Schöpfung«, von J. Haydn.

Wartensee, Schnyder von, Ästhetische Betrachtungen über »Die Jahreszeiten« von J. Haydn. Frankfurt, 1861.

Carpani, G., Le Haydine, ovoero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. Padova, 1823.

Grofser, J. E., Biographische Notizen über J. Haydn. Hirschberg, 1820.

Ludwig, J. Haydn. Ein Lebensbild. Nordhausen, 1867.

Baron, Biographie de Haydn.

Stendhal, La vie de Haydn, de Mozart et de Metastase. Nouveau Edition. Paris, 1854.

L., Dr., Haydn und seine fürstlichen Mäcene. (Deutsche Musikzeitung, Wien, Jahrgang 1862, April-, Mai- und Juni-Nummer. Neuabdruck in der »Harmonie«.) Hannover, 1896.

Haydn, J., und sein Bruder Michael. Zwei bio-bibliograph. Künstler-Skizzen. Wien, 1861.

Bombet, L. A. C., Lettres écrites sur le compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart etc. Paris.

Nohl, L., Haydn. (Musiker-Biographien.) Leipzig. (Reclams Universal-bibliothek.)

Schmidt, L., Haydn. (Siehe No. 3 der Lebens- u. Charakterbilder »Berühmte Musiker«.) Berlin.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Jahn, Otto, Wolfgang Amadeus Mozart. 4 Bände. Leipzig, 1856 1859. 2. umgearbeitete Auflage, Leipzig, 1867. 3. Auflage, bearbeitet u. ergänzt von *H. Deiters*. Leipzig, 1889.

Schlosser, J. A., Eine begründete und ausführliche Biographie W. A. Mozarts. 3. Auflage. Augsburg, 1841.

Nohl, L., W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. Heidelberg, 1860.

Nohl, L., Mozart. (1. Band der Musiker-Biographien.) Leipzig.

Nohl, L., Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig, 1880.

Nohl, L., Mozarts Briefe. Salzburg, 1867.

Nohl, L., Mozart. Stuttgart, 1863.

Nohl, L., Mozarts Leben. Für die Gebildeten aller Stände erzählt. Zweite Auflage. Leipzig, 1877.

Buchner, W., Mozart. Ein Lebensbild. Strafsburg, 1880.
Wurzbach, C. v., Mozartbuch. Wien, 1869.
Oulibischeff, A., Biographie Mozarts. Neu herausgegeben v. *L. Gantter*. 1859.
Meinardus, L., W. A. Mozart. Ein Künstlerleben. Berlin, 1883.
Rau, H., Mozart. Ein Künstlerleben. Kulturhistorischer Roman. 2 Bände. Frankfurt, 1858. Derselbe, 5. Auflage. 3 Bände. Leipzig, 1887.
Mozart-Album, Salzburger. Auswahl von W. A. Mozarts ersten Kompositionen. Salzburg, 1871.
Nissen, G. N. v., Biographie W. A. Mozarts. Herausgegeben von *Konstanze Nissen*. 2. Ausgabe mit Anhang. Leipzig.
Lorenz, Fr., W. A. Mozart als Klavierkomponist. Breslau, 1866.
Nottebohm, G., Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum grofsen Teil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Leipzig, 1880.
Köchel, L. v., Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts. Leipzig.
Gesamtausgabe von Mozarts Werken. Leipzig.
Pohl, C. F., Mozart und Haydn in London. 2 Abteilungen. Wien, 1867.
Eckhard, H., Mozart. (Zehn Artikel über ihn im Jahrgang 1883 des Unterhaltungsblattes der Speierer Zeitung.)
Engl, J. E., W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung im Leben und im Bilde, nebst Mitteilungen: »Aus dem Salzburger Mozart-Album«. Salzburg, 1887.
Prieger, K., Urteile bedeutender Dichter, Philosophen und Musiker über Mozart. Anschliefsend: Hervorragende Musikschriftsteller über Mozart. Gedichte. 2. Auflage. 1886.
Mozart, W. A., Fundamente des Generalbasses mit Anmerkungen von *Stiegmeyer*. Berlin, 1822.
Wilder, Victor, Mozart. L'homme et l'artiste. Histoire de sa vie. 2. Edition. Paris, 1881.
Gumprecht, O., W. A. Mozart. Aus dessem Werke: »Unsere klassischen Meister«. Band II.
Procházka, R., Mozart in Prag.
Naumann, E., W. A. Mozart. (Deutsche Tondichter.)
Friedlaender, M., Mozarts »Wiegenlied«. Leipzig, 1893.
Freisauff, R. v., Mozarts »Don Juan«, 1787—1887. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Oper. Salzburg.
Engel, K., Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Zur fünfzigjährigen Feier der ersten Aufführung von Mozarts »Don Juan« am 29. Oktober 1787. Dresden.
Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen »Requiem«. Mainz, 1826.
Nemetschek, Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters W. A. Mozart. Übertr. einer Sammlung interessanter Anekdoten und Erzählungen, gröfstenteils aus dem Leben berühmter Tonkünstler etc. Herausgegeben von *J. E. Grofser*. Breslau, ca. 1812.
Mörike, Ed., Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. Stuttgart, 1856.
Schlichtegroll, F., Nekrolog auf das Jahr 1791. 2 Bände. Gotha, 1792—93. (Der 2. Band enthält auf Seite 82 u. f. einen Nekrolog Mozarts.)
Goschler, L., Mozart. Vie d'un artiste chrétien au XVIII. siècle. Paris, 1857.

Hahn, A., Mozarts Requiem. Bielefeld, 1868.
Nohl, L., Mozarts Briefe. Leipzig, 1877.
Oulibischeff, A., Mozarts Opern. Kritische Erläuterungen. Aus dem Französischen. Leipzig, 1848.
Alberti, C. E. R., Raphael und Mozart. Eine Parallele. Stettin, 1856.
André, A., Mozarts themat. Katalog, so wie er solchen vom 9. Februar 1784 bis zum 15. November 1791 eigenhändig geschrieben hat. Offenbach a. M.
André, A., Thematisches Verzeichnis wertvoller Originalhandschriften Mozarts. Berlin.
Wolzogen, A. v., Don Juan, auf Grundlage der neuen Textübersetzung von *Gugler*. 1869.
Da Ponte von Ceneda: Ein Freund und Mitarbeiter W. A. Mozarts. Denkwürdigkeiten. Aus dem Italienischen von *E. Burckhardt*. 2. Aufl. Gotha.
Viol, W., Don Juan von Mozart. Übertragen, nebst Bemerkungen über eine angemessene Bühnen-Darstellung. Breslau, 1858.
Wolzogen, A. v., Über die scenische Darstellung von Mozarts »Don Giovanni«. Breslau, 1860.
Hirsch, R., Mozarts Schauspieldirektor. Musikalische Reminiscenzen. Leipzig, 1859.
Holmes, E., The life of Mozart including his correspondance. London, 1845.
Lorenz, F., Mozart als Klavierkomponist. Berlin, 1866.
Stendhal, La Vie de Haydn, de Mozart et de Metastase. Nouveau Edition. Paris, 1854.
Genée, R., Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin. Berlin, 1896. (Enthält u. a. ein Verzeichnis der in der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Musikhandschriften Mozarts.)
Mozarts Geist. Kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt, 1803.
Gafsner, Die Enthüllungsfeier d. Mozartdenkmals i. Salzburg. Salzburg, 1842.
Adelmann, C., Donna Elvira (Don Juan) als Kunstideal etc. München, 1888.
Possart, E., Über die Neueinstudierung und Neuinscenierung des Mozartschen »Don Giovanni« in dem königl. Residenztheater in München. München, 1896.
Nohl, L., Mozart. (Musiker-Biographien.) Leipzig. (Reclams Universalbibliothek.)
Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. Leipzig.
Naumann, E., Wolfgang Mozart. (No. 6 der Sammlung musikalischer Vorträge.) Leipzig.
Waldersee, Paul Graf, Die Gesamtausgabe der Werke Mozarts. (No. 7 der Sammlung musikalischer Vorträge.) Leipzig.
Stadler, Abt M., Verteidigung der Echtheit des Mozartschen »Requiems«. 1826.
Stadler, Abt M., Nachtrag zur Verteidigung der Echtheit des Mozartschen »Requiems«. 1827.
Gounod, Ch., Don Juan. (Deutsche Übersetzung von *A. Kluges.*) Leipzig und Dresden.
Genée, R., Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin. (1. Heft 1895 im November.) Berlin.
Fleischer, O., Mozart. (33. Bd. von »Geisteshelden«. Biographien.) Berlin, 1899.

Thematisches Verzeichnis wertvoller, meist noch ungedruckter Original-Handschriften W. A. Mozarts. Berlin, 1856.
Merian, H., Mozarts Meisteropern. Leipzig.

Ludwig van Beethoven.

Nohl, L., Die Beethovenfeier und die Kunst der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe. Wien, 1871.
Nohl, L., Beethovens Leben. 3 Bände in 4 Abteilungen. Wien, 1864 und Leipzig, 1867—1877.
Nohl, L., Beethoven. (2. Band der Musiker-Biographien.) Leipzig. (Reclams Universal-Bibliothek.)
Nohl, L., Beethoven. Nach Schilderungen seiner Zeitgenossen. Stuttgart, 1878.
Nohl, L., L. van Beethovens Brevier. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Nebst einer Darstellung von Beethovens geistiger Entwicklung. Leipzig, 1870.
Marx, A. B., L. van Beethoven. Sein Leben u. sein Schaffen. Berlin, 1859. 2. Auflage 1863.
La Mara, L. van Beethoven. Biographische Skizze. Leipzig, 1870.
Schlosser, J. A., L. van Beethoven. Eine Biographie desselben mit Urteilen über seine Werke. Augsburg. — 1. Ausgabe, Prag, 1828.
Mühlbrecht, O., Beethoven u. seine Werke. Eine biograph.-bibliographische Skizze. Leipzig, 1866.
Schindler, A., Biographie von L. van Beethoven. 3. Auflage. Münster, 1860.
Palmer, Chr., Beethoven. (In »Geistliches und Weltliches«.) Tübingen.
Wegeler, F. G., und Ries, F., Biographische Notizen über L. van Beethoven. Koblenz, 1838—1845.
Wagner, Fr., Beethovens Leben und Werke. Leipzig, 1871.
Wagner, R., Beethoven. (Siehe R. Wagners gesammelte Schriften.) Leipzig.
Thayer, A. W., L. van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet. 3 Bände. Berlin, 1866—1879.
Thayer, A. W., Chronologisches Verzeichnis der Werke L. van Beethovens. Berlin, 1865.
Thayer, A. W., Kritischer Beitrag zur Beethoven-Litteratur. Vorgelesen im Schillerverein in Triest. Berlin, 1877.
Mensch, E., L. v. Beethoven. Musikalisches Charakterbild. Leipzig, 1871.
Buchner, W., Beethoven. Ein Lebensbild. Lahr, 1871.
Fricke, W., L. van Beethoven. Ein Lebensbild. Bielefeld, 1870.
Rau, H., Beethoven. Ein Künstlerleben. Kulturhistorisch-biographisch geschildert. 2. Auflage. 4 Bände. Leipzig, 1869.
Lenz, W. v., Beethoven. Eine Kunststudie. 5 Bände. Kassel, 1855 und Hamburg, 1860. Inhalt: 1. Leben des Meisters. 2. Der Stil in Beethoven. Die Mit- und Nachwelt Beethovens. Der Beethoven-Status-quo in Rufsland. 3.—5. Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.
Kanne, F. A., L. van Beethovens Tod, den 26. März 1827. Wien.

Naumann, E., L. van Beethoven. Zur hundertjährigen Geburtstagsfeier. Vorträge. Berlin, 1871.

Nohl, L., Beethoven, Lifzt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts. Wien, 1871.

Elterlein, E. v., Beethovens Klaviersonaten, erläutert für Freunde der Tonkunst. Leipzig, 1857.

Elterlein, E. v., Beethovens Symphonien nach ihrem idealen Gehalte, mit besonderer Rücksicht auf Haydn, Mozart und die neueren Symphoniker. Dresden, 1870.

Seyfried, J. Ritter v., L. van Beethoven. Studien im Generalbasse, Kontrapunkte und in der Kompositionslehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt. Leipzig, 1852.

Nottebohm, G., Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt. Leipzig, 1865.

Nottebohm, G., Beethoveniana. Aufsätze u. Mitteilungen. Leipzig, 1872 u. 1887.

Nottebohm, G., Beethovens Studium. Band I. Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig, 1873.

Nohl, L., Neue Briefe Beethovens, nebst einigen gedruckten Gelegenheits-Kompositionen, Auszügen aus seinem Tagebuche und seiner Lektüre. Stuttgart, 1865 und 1867.

Schöne, A., Beethovens Briefe an Marie Gräfin Erdödy und Marg. Brauchle. Leipzig, 1867.

Köchel, L. v., 83 neu aufgefundene Briefe Beethovens an den Erzherzog Rudolf. Wien, 1865.

Bargheer, C. L., L. van Beethovens fünf letzte Quartette für die Kammermusik-Abende der philharmonischen Gesellschaft in Hamburg analysiert. Hamburg, 1883.

Breuning, G. v., Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit. Wien, 1884.

Frimmel, Th., Beethoven und Goethe. Eine Studie. Wien, 1883.

Hiller, F., L. van Beethoven. Gelegentliche Aufsätze. Leipzig, 1873.

Schlüter, J., Aus Beethovens Briefen. Zur Charakteristik des Meisters. Leipzig, 1870.

Schucht, J., L. van Beethoven. Leben und Schaffen des Grofsmeisters im Reiche der Töne. (Aus der »Welt der Jugend«, Band 6.)

Jahn, C. F., L. van Beethoven als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild. Bei Gelegenheit seiner hundertjährigen Geburtstagsfeier dem deutschen Volke gewidmet. Elbing, 1870.

Grädener, G. P. Karl, Rede gehalten zur hundertjährigen Gedächtnisfeier L. van Beethovens (17. Dezember 1870) im Hamburger Tonkünstlerverein. Hamburg, 1871.

Hoffmann, L., Ein Programm zu Beethovens 9. Symphonie. Berlin, 1870.

Naumann, W., Biographie Beethovens. Kassel, 1824.

Thematischer Katalog der Werke Beethovens und deren Arrangements. Hamburg.

Gumprecht, O., L. van Beethoven. (Aus »Unsere klassischen Meister«.)

Dürenberg, F. L. S., Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister. Leipzig.

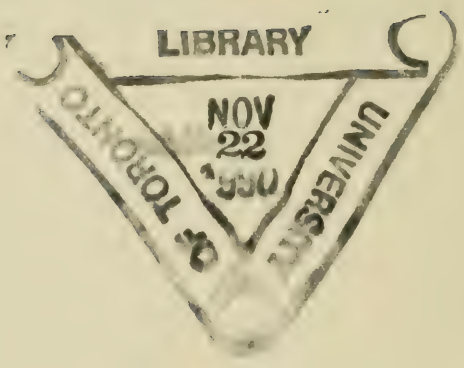
Frimmel, Th., Neue Beethoveniana. Neue Ausgabe 1890. Wien, 1888.
Helm, Th., Beethovens Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Inhalt. Leipzig, 1885.
Naumann, E., L. van Beethoven. (Deutsche Tondichter.)
Grove, G., Beethovens nine symphonies. Boston, 1884.
Mühlbrecht, O., Beethoven und seine Werke. Leipzig.
Oulibischeff, A., Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Paris, 1857. Dasselbe deutsch von *L. Bischoff.* Leipzig, 1859.
Wasielewski, W. J. v., L. van Beethoven. Neue Ausgabe. Leipzig, 1894.
Wedel, G., Der Besuch beim Meister (Beethoven). Neue Zeitschrift für Musik. 1838. No. 1—3.
Eckardt, Ludw., Beethoven. Siehe: »Wandervorträge aus Kunst und Geschichte«. Stuttgart, 1868.
Westphal und Sokolewsky, Klangfufs, Klangvers, mit besonderer Beziehung auf Beethovens Klaviersonaten. (Musikal. Wochenblatt, 1885, No. 25—31.)
Hennig, Beethovens 9. Symphonie. Eine Analyse. 1888.
Marx, A. B., Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke. Berlin, 1863.
Nohl, L., Eine stille Liebe zu Beethoven. Leipzig, 1875.
Beethoven, Thematisches Verzeichnis sämtlicher in Druck erschienener Werke von L. van Beethoven. Leipzig, 1851.
Nottebohm, G., Thematisches Verzeichnis der in Druck erschienenen Werke L. van Beethovens. 2. Auflage. Leipzig, 1868.
Thayer, A. W., R. Wagner, Beethoven. Leipzig, 1877.
Reinecke, C., Die Beethovenschen Klaviersonaten. Briefe an eine Freundin. Leipzig, 1896.
Alberti, C. E. R., L. van Beethoven als dramatischer Tondichter. Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Kompositionen. Stettin, 1859.
Beethovens Klaviersonaten. Bemerkungen eines Unparteiischen. Berlin, 1863.
Beethovens Missa solemnis, Opus 123. Eine kurze erklärende Beschreibung. Bonn, 1845.
Breidenstein, H. K., Festgabe zu der Inauguration d. Beethoven-Monumentes. Mit Abbildungen etc. Bonn, 1845.
Ambros, A. W., Die Klavierkompositionen Beethovens. 1872.
Weber, W., Beethovens Missa solemnis. Eine Studie. Augsburg, 1897.
Gerhard, C., L. van Beethoven in seinen Beziehungen zu berühmten Musikern und Dichtern. Dresden.
Ehrlich, H., Die Ornamentik in Beethovens Klavierwerken. Leipzig. (Dasselbe in englischer und französischer Ausgabe von *H. Brett.)*
Griveau, M., L'interprétation musicale de l'orage. Analyse de l'orage de la Symphonie pastorale. Paris.
Mussa, V. E., Populäre Erläuterungen zu den neun Beethovenschen Symphonien. Stuttgart, 1899.
Frimmel, Th. v., L. van Beethoven. Berlin.
Grégoir, E. G. J., Notice sur l'origine du célébre Compositeur Louis van Beethoven etc. Anvers, 1863.
Kalischer, Alfr., Beethovens Beziehungen zu Berlin.
Ball, T. H., Sketch of Handel and Beethoven. Two lectures. London, 1864.

Barbedette, Beethoven, esquisse musicale. Poitiers, 1859.
Beethoven-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für den grofsen Toten, gestiftet und beschrieben von einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden aus Frankreich, England, Italien, Deutschland, Holland, Schweden, Ungarn und Rufsland. Stuttgart, 1846.
Döring, Heinr., L. van Beethovens Biographie und Charakteristik. Wolfenbüttel.
Grégoire, Notice sur l'origine du célèbre compositeur Louis van Beethoven. Anvers, 1863.
Sausay, E., Haydn, Mozart Beethoven. Paris, 1861.
Moscheles, The life of Beethoven. 2 Bände. London, 1841.
Macfarren, G. A., Analytical essay on Beethovens Fidelio. London, 1853.
Macfarren, G. A., Sacred Harmonic Society. — The grand Service in D, with an analysis of the work. London, 1854.

Tondichter, welche im 18., und am Anfange des 19. Jahrhunderts wirkten.

Schnebeli, J., Hans Georg Nägeli. Ein Lebensbild. Zürich, 1873.
Meinardus, L., Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. (No. 8 der Sammlung musikalischer Vorträge.) Leipzig.
Schmidt, H., Johann Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werke. Musikgeschichtliche Skizze. Leipzig, 1898.
Thouret, G., Analyse der zwölf Metamorphosen-Symphonien von *Karl von Dittersdorf.* Berlin, 1899.
Lewy, H., Christian Gottlob Neefe. 1901.
Quantz, Alb., Leben und Werke des Flötisten J. J. Quantz. Berlin.
Ditter von Dittersdorf, Lebensbeschreibung, von ihm selbst verfafst. Leipzig, 1801.
Winter, P. v., Kurze biographische Skizze, sowie ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt, 1810.
Fröhlich, J., Biographie des Abtes G. J. Vogler. Würzburg, 1855.
Thrane, C., Friedrich Kuhlau. Leipzig, 1886.
Jansen, Rousseau als Musiker. Berlin.
Schletterer, H. M., Biographie Reichardts. Augsburg, 1864.
Vogler, Abt G. J., Gegenstände der Betrachtung der Mannheimer Tonschule. Mannheim, 1779.
Jan, K., Rousseau als Musiker. Berlin, 1885.
Rochlitz, F., Für Freunde der Tonkunst. Leipzig.
Ungewitter, O., Joh. Mattheson, ein Musiker mit Zopf und Schwert. Leipzig, 1868.
Rellstab, L., Berger, ein Denkmal. Berlin, 1846.
Zelter, Biographie von K. Fr. Chr. Fasch. Berlin, 1801.
Haydn, Michael, Biographische Skizze über M. Haydn. Salzburg, 1808.
Reichardt, Joh. Fr., Musikalisches Kunstmagazin, von 1782 an. Berlin.
Reichardt, Joh. Fr., Vertraute Briefe aus Paris, 1802 1803. Hamburg, 1804.
Reichardt, Joh. Fr., Vertraute Briefe, 1808 1809. Amsterdam, 1810.

Schletterer, H. M., Reichardts Leben und seine musikalische Thätigkeit. Leipzig, 1879.
Liſzt, Fr., John Field, französisch und deutsch. Hamburg, 1859.
Mattheson, Das beschützte Orchester oder desselben zweite Eröffnung. Hamburg, 1717.
Mattheson, Das forschende Orchester oder desselben dritte Eröffnung. Hamburg, 1721.
Krebs, K., Dittersdorfiana. Berlin, 1900.
Landshoff, L., Joh. Rud. Zumsteeg. Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Berlin, 1902.
Böhner und seine Werke. Langensalza.
Nestler, M. J., Der Kursächsische Kapellmeister Naumann. Dresden, 1902.


LIBRARY
NOV
22
UNIVERSITY OF TORONTO

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 03 18 03 013 4